

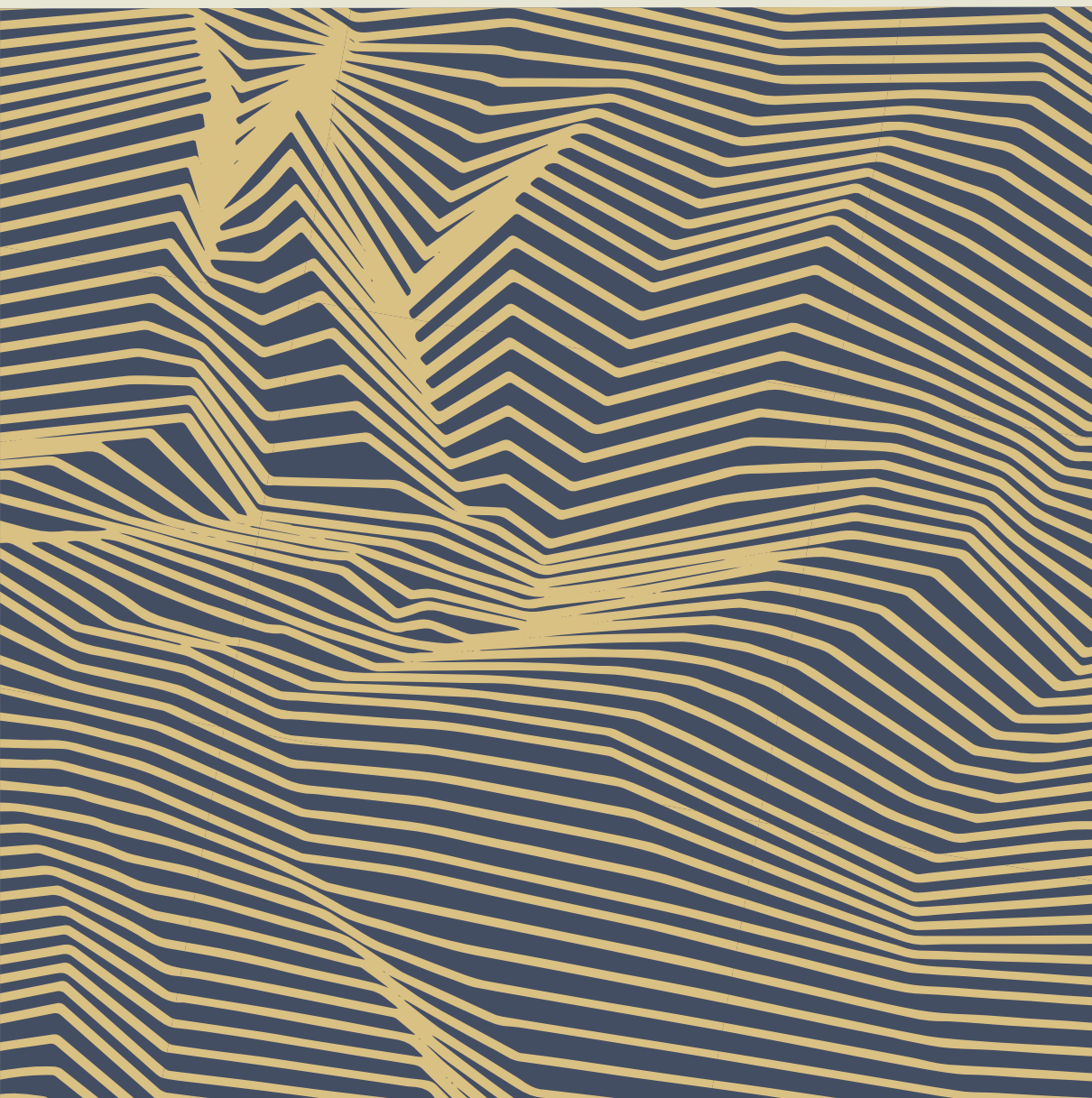
Il Tolomeo

e-ISSN 2499-5975
ISSN 1594-1930



Vol. 21
Dicembre | December | Décembre 2019

Edizioni
Ca' Foscari



e-ISSN 2499-5975
ISSN 1594-1930

Il Tolomeo

Rivista di studi postcoloniali
A Postcolonial Studies Journal
Journal d'études postcoloniales

Direttore | Director | Directeur
Alessandro Costantini

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing
Università Ca' Foscari Venezia
Dorsoduro 3246, 30123 Venezia
URL <http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/riviste/il-tolomeo/>

Il Tolomeo

Rivista di studi postcoloniali | A Postcolonial Studies Journal
| Journal d'études postcoloniales

Rivista annuale | Annual journal | Revue annuelle

Direttore scientifico | General Editor | Directeur Alessandro Costantini (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Consiglio di direzione | Board of Directors | Comité de direction Shaul Bassi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alessandro Costantini (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Marco Fazzini (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato scientifico editoriale | Editorial Scientific Board | Comité scientifique Shaul Bassi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Carmen Concilio (Università degli Studi di Torino, Italia) Alessandro Costantini (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Marco Fazzini (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Serenella Iovino (University of North Carolina, USA) Lila Lamrous (Université Clermont Auvergne, France) Pablo Mukherjee (University of Warwick, UK) Michal Obszynski (University of Gdańsk, Poland) Yolaine Parisot (Université Paris Val de Marne, France)

Comitato scientifico internazionale | International Advisory Board | Comité scientifique international Giulio Marra (fondatore | founder | fondateur *Il Tolomeo*, Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Francesca Romana Paci (co-fondatore | co-founder | cofondateur *Il Tolomeo*, Università del Piemonte Orientale, Italia) Elleke Boehmer (University of Oxford, UK) Andrea Cali (Università del Salento, Italia) Yves Chemla (Université Paris V, France) Kathleen Gysels (University of Antwerpen, Belgium) Graham Huggan (University of Leeds, UK) Jean Jonassaint (Syracuse University, USA) Józef Kwatarko (Uniwersytet Warszawski, Polska) Chris Mann (Rhodes University, South Africa) Marco Modenesi (Università di Milano, Italia) Radhika Mohanran (Cardiff University, UK) Sandra Ponzanesi (University College Utrecht, Nederland) Itala Vivan (Università degli Studi di Milano, Italia) Tony Voss (University of Kwa-Zulu Natal, South Africa)

Comitato di redazione | Editorial Board | Comité de rédaction Gerardo Acerenza (Università di Trento, Italia) Esterino Adami (Università degli Studi di Torino, Italia) Michela A. Calderaro (Università degli Studi di Trieste, Italia) Marta Cariello (Università degli Studi della Campania «Luigi Vanvitelli», Italia) Carmen Concilio (Università degli Studi di Torino, Italia) Alessandro Costantini (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Irene De Angelis (Università degli Studi di Torino, Italia) Lucio De Capitani (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Sara Del Rossi (Uniwersytet Warszawski, Polska) Adriano Elia (Università degli Studi Roma Tre, Italia) Marco Fazzini (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Maria Paola Guarducci (Università degli Studi Roma Tre, Italia) Yannick Hamon (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Marie-Christine Jamet (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) David Newbold (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Silvia Riva (Università degli Studi di Milano, Italia) Biancamaria Rizzardi (Università di Pisa, Italia) Giuseppe Serpillo (Università degli Studi di Sassari, Italia) Eliana Vicari (Université Paris Nanterre, Nanterre Cedex) Alessia Vignoli (Instytut Romanistyki, Uniwersytet Warszawski, Polska) Ilaria Vitali (Università degli Studi di Macerata, Italia) Anna Zoppellari (Università degli Studi di Trieste, Italia)

Segreteria di redazione | Editorial assistants | Secrétaires de rédaction Fulvia Ardenghi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Silvia Boraso (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Lucio De Capitani (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Direzione e redazione | Head office | Siège Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati, Università Ca' Foscari Venezia | Dorsoduro 1405, 30123 Venezia | tolomeo@unive.it

Editore | Publisher | Éditeur Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing | Dorsoduro 3246, 30123 Venezia, Italia | ecf@unive.it

Stampa | Press | Impression Logo srl, via Marco Polo 8, 35010 Borgoricco (PD)

© 2019 Università Ca' Foscari Venezia

© 2019 Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing per la presente edizione



Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License



Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: tutti i saggi pubblicati hanno ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione anonima sotto la responsabilità del Comitato scientifico della rivista. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca' Foscari.

Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: all essays published in this volume have received a favourable opinion by subject-matter experts, through an anonymous peer review process under the responsibility of the Scientific Committee of the journal. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari.

Sommario | Table of contents | Résumé

TESTI CREATIVI | CREATIVE WORKS | CRÉATIONS

Vœux de Roland Paret 9

L'exil de la mémoire

Intervention à l'Université de Bologna le 27 mai 2000

Anthony Phelps 15

The Muse Speaks of her Disrespect

Jacqueline Bishop 23

La Musa racconta quanto sa essere impertinente

Jacqueline Bishop, traduzione di Federica Messulam 25

The Muse Says Goodbye to Vicenza

Jacqueline Bishop 27

La Musa si accommiata da Vicenza

Jacqueline Bishop, traduzione di Federica Messulam 29

Introduzione all'opera di Jacqueline Bishop

Michela A. Calderaro 31

Silent Night

Rethabile Masilo 33

Notte silente

Rethabile Masilo, traduzione di Federica Messulam 35

History 101

Rethabile Masilo 37



Storia 101

Rethabile Masilo, traduzione di Federica Messulam 39

Introduzione all'opera di Rethabile Masilo

Michela A. Calderaro 41

DOSSIER. JACQUES STEPHEN ALEXIS
SOIXANTE ANS PLUS TARD

Lumineux Alexis

Yves Chemla, Alessandro Costantini 45

Omniscience et polyphonie : esthétique de l'engagement dans *L'espace d'un cillement* de Jacques Stephen Alexis

Józef Kwaterko 51

D'une Obscure Polémique

Yves Chemla 69

L'humanisme panaméricain de Jacques Stephen Alexis

Sara Del Rossi 103

Poétiques du réalisme merveilleux chez Jacques Stéphen Alexis et Miguel Bonnefoy

Aura Marina Boadas 119

Vodou, mystique et Égypte antique dans *Les Arbres musiciens* Jacques Stéphen Alexis et la question de l'un

Schallum Pierre 143

ARTICOLI | ARTICLES | ARTICLES

Édouard Glissant lecteur de Claudel

Elena Pessini 159

La *chair linguistique* des femmes

Quand le texte se fait corps et sexe

Fabiana Fianco 177

Se débrouiller à Dakar : langue(s) et culture(s) urbaines dans la bande dessinée *Goorgoorlou* de T.T. Fons

Elena Simioni 207

A Caribbean Reading of American Cultural Idealism
Kamau Brathwaite's Poetry Meets Claudia Rankine's Lyricism
Derrilyn E. Morrison 231

I like to think instead: percorsi di dissidenza nella poesia di Ingrid de Kok
Maria Paola Guarducci 249

Old News in the New Era
Temporal Misalignments and Wounded History
in Rehana Rossouw's *New Times*
Mara Mattoscio 267

INTERVISTE | INTERVIEWS | INTERVIEWS

“There Was Never Any Gift Outright”: Australian Poet Simon West Discusses Poetry and Place in His Fourth Collection *Carol and Ahoy*
Roberta Trapè 285

« La culture est la plus redoutable des armes »
Tête-à-tête avec le bédéiste Halim Mahmoudi
Valentina Balestra 295

RECENSIONI | REVIEWS | COMPTES RENDUS

Roger Little
« René Maran : une conscience intranquille »
Fabiana Fianco 305

Atmane Bissani
« Abdelkébir Khatibi: le penser-écrire d'un intellectuel perspectiviste »
Silvia Boraso 311

Yasmina Khadra
Khalil
Silvia Boraso 317

Tabish Khair
Night of Happiness
Esterino Adami 323

Danyela Demir

Reading Loss: Post-Apartheid Melancholia in Contemporary South African Novels

Mara Mattoscio

327

Billy Ramsell

Il sogno d'inverno dell'architetto

Irene De Angelis

333

NECROLOGI | OBITUARIES | NÉCROLOGIES

Roland Paret, 26 juillet 1943-26 mars 2019

Yves Chemla

339

In memoriam: Roland Paret

Sara Del Rossi

341

Saluer Roland-la-Panique

Yves Chemla

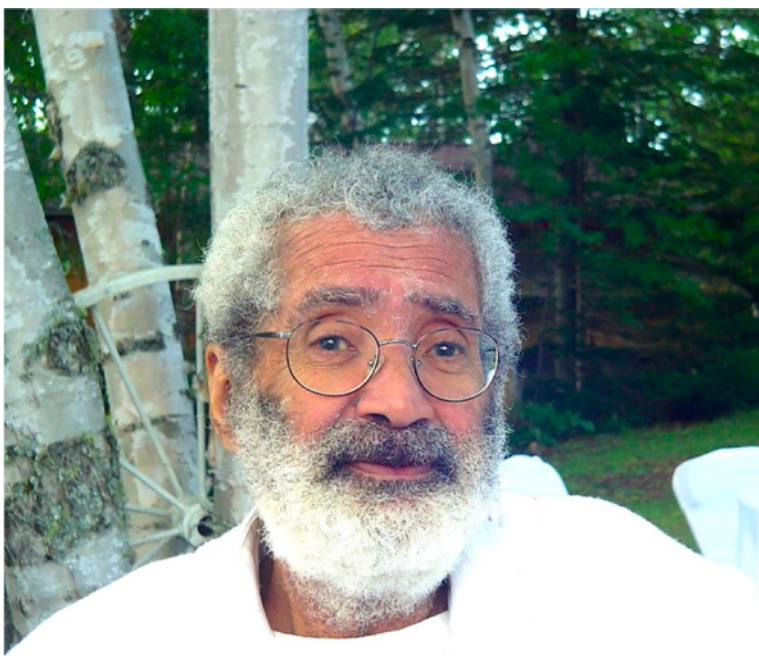
343

BIO-BIBLIOGRAFIE | BIO-BIBLIOGRAPHIES | BIO-BIBLIOGRAPHIES

Bio-bibliographies

349

Testi Creativi | Creative Works | Créations



À Montréal, chez Joël Desrosiers, le 23 août 2015 (photo par Jean-Claude Icart)

Vœux de Roland Paret

Aux croyants, aux incroyants, aux mécréants, à leurs Commandeurs,
Aux adorateurs de l'Être, à ceux qui préfèrent sa plénitude, à ceux
qui choisissent le non-être, qui révèrent sa logique ;
À ceux qui savent que Dieu existe ;
À ceux qui savent que Dieu n'existe pas ;
À ceux qui doutent ;
À leurs papes, leurs rabbins, leurs ayatollahs, leurs Karl Marx, leurs
Spinoza ;
Aux lâches : qu'ils trouvent toujours un trou où se terrer !
Aux courageux : qu'ils rencontrent la bataille où mourir en héros !
À la mère qui attend à la sortie de la salle d'opération où l'on opère
son enfant, qui apprend que l'intervention, a réussi et que sa fille va
vivre ;
Au père qui se surprend à servir un verre de whisky à son garçon de-
venu adulte, il ne sait quand ;
À la mère qui reçoit pour la première fois la petite amie de son fils
unique et qui s'aperçoit qu'elle n'est plus la femme de sa vie ;
Au père forcé de donner à un godelureau la main de son enfant et qui
se rend compte qu'un père qui élève sa fille est comme un architecte
qui construit une maison qu'il n'habitera jamais ;
Au producteur de signes qui n'a pas d'enfant de sa chair, et qui sait
que, de toute l'histoire de l'art, jamais une œuvre ne s'est levée pour
dire 'Papa !' à son créateur ;
Aux homophobes : qu'enfin ils apprennent que celui qui est sûr de sa
sexualité n'interroge pas celle des autres ;
Aux racistes et aux misogynes : que jamais ils ne se voient dans un
miroir !
Aux cons qui ne savent pas qu'ils sont cons ;
À ceux qui, comme moi, souhaitent la mise-hors-la-loi des maladies ;
À ceux qui ne verront pas la fin de la prochaine année, qui le savent,
et surtout à ceux qui vont devoir leur survivre ;
À ceux qui chutent de la poésie et tombent dans la prose, c'est-à-dire
à ceux qui viennent d'apprendre que le cœur ne sert pas seulement
qu'à aimer son amante ou son amant mais qu'il est essentiel au main-
tien et au fonctionnement du corps, à ceux qui étaient persuadés que

les reins servaient avant tout à faire de savantes contorsions avec son partenaire ou sa partenaire et qui maintenant savent qu'ils servent aussi à filtrer le sang ;
 Aux amants séparés qui assistent seuls à la représentation de 'Tristan und Isolde' ;
 Aux Paolo et aux Francesca condamnés à lire 'plus avant' l'histoire de Lancelot et de Guenièvre ;
 À ceux qui aiment et qui ne sont pas aimés ;
 À ceux qui sont aimés et qui ne le savent pas !
 À ceux qui sont heureux et qui en sont conscients;
 À ceux qui sont heureux et qui n'en sont pas conscients;
 Aux Blancs, aux Jaunes, aux Noirs, à tous ceux issus des combinaisons qu'ils ont commises ;
 À Alessandro et aux siens;
 Et, bien entendu :
 Aux copines, aux copains, aux copains des copines, aux copines des copains, aux copines des copines, aux copains des copains, et vice et versa, dans l'ordre et le désordre, et méli mélo, caïques et palindromes, à leurs ascendants, descendants, parents et collatéraux, à leur tribu, leur 'gens' et leurs gens : Bonne année !

Roland
 (décembre 2014)

Un ami du *Tolomeo*, Roland Paret, n'est plus. Roland nous a quitté, laissant un vide immense pour ceux qui le connaissaient et l'aimaient (les deux choses allant forcément ensemble). Ainsi que nous l'apprend le site d'île-en-île, « Roland Paret est mort à Montréal le 26 mars 2019, entouré de ses proches, laissant ses manuscrits en de bonnes mains. La veille de son décès, nous mettions en ligne sur Île en île l'entretien (2013) au cours duquel Roland Paret s'adresse à ses futurs lecteurs » (<http://ile-en-ile.org/paret/>).

Il Tolomeo aurait dû publier dans ce numéro-ci un long texte de lui : « Le Ministère des Songes » : il me l'avait promis, il n'a pas eu le temps de me l'envoyer. On trouvera tout de même dans le nr. 17 (2015) un long texte de R.P., magnifique, somptueux: « Le rire d'Athanase » (<http://doi.org/10.14277/2499-5975/Tol-17-15-1>).

Dans ce numéro, je veux alors au moins publier le texte ci-dessus : des vœux de bonne année qu'il m'avait adressés - à moi et vraisemblablement à d'autres amis - le 22 décembre 2014.¹ Ce petit texte suffit, je crois, à donner une idée de la grandeur, d'âme et d'écriture, de Roland Paret.

¹ Une première version - très réduite - de ce texte a paru le 24 Décembre 2011, dans : *Le Monde du Sud // Elsie News*.

Repose serein, Roland ! *nan Ginen* ou partout ailleurs, où tu pré-fères. Tous autant que nous sommes, nous saurons où tu seras : toujours avec nous.

Alessandro Costantini

Roland Paret's Good Wishes

To believers, unbelievers, disbelievers and their Overseers;
To adorers of Being, to those who prefer its plenitude, to those who prefer non-being and its revered logic;
To those who know that God exists;
To those who know that God does not exist;
To those who are doubtful;
To their popes, rabbis, ayatollahs, to their Karl Marxes, their Spinozas;
To cowards, may they always find a hole to hide in!
To the brave, may they encounter a battle to die in as heroes!
To the mother waiting outside the theatre where her daughter is being operated on, who is told that the operation has succeeded and her child will live;
To the father who finds himself pouring a glass of whisky for his boy who has become an adult without his realising it;
To the mother meeting her only son's girlfriend for the first time and realising she is no longer the woman in his life;
To the father forced to give his daughter's hand to a womaniser, realising that a father who brings up a daughter is like an architect who designs a house he will never live in;
To the producer of signs who has no children that are flesh of his flesh and who knows that in the whole history of art no work has ever come forward to address its creator as 'Daddy';
To homophobes; may they finally learn that those who are sure of their own sexuality never question that of others;
To racists and misogynists, may they never see themselves in a mirror!
To jerks who don't know that they are jerks;
To those who, like me, wish that diseases could be made illegal;
To those who will not see the end of next year, who know it, and above all to those who will have to outlive them;
To those who tumble from poetry into prose, to those who have just learned that the heart is not just for loving one's lover but is essential for the maintenance and functioning of the body, to those who were convinced that the kidneys were for carrying out skilful contortions with one's partner and who now know that they also serve to filter the blood;

To separated lovers who attend a performance of 'Tristan and Isolde' by themselves;
To Paola and Francesca condemned to read 'further' in the story of Lancelot and Guinevere;
To those who love and are not loved back;
To those who are loved and don't know it;
To those who are happy and aware of it;
To those who are happy and unaware of it;
To the Whites, the Yellows, the Blacks, and all those who have issued from the various cross-combinations;
To Alessandro and his family;
And, of course:
To friends, male and female, to their boyfriends and girlfriends, to boyfriends of boys and girlfriends of girls, in all possible potpourris, mishmashes and medleys, to their ascendants, descendants, relatives direct and indirect, to their tribe, to their '*gens*' and to their people: Happy New Year!

Roland
(December 2014)
(translated by Gregory Dowling, 2019)

Gli auguri di Roland Paret

Ai credenti, ai non credenti, ai miscredenti, ai loro Kapo;
Agli adoratori dell'Essere, a quelli che preferiscono la sua pienezza, a quelli che preferiscono il non-essere e la sua riverita logica;
A quelli che sanno che Dio esiste;
A quelli che sanno che Dio non esiste;
A quelli che sono dubbiosi;
Ai loro papi, rabbini, ayatollah, ai loro Karl Marx, ai loro Spinoza;
Ai vigliacchi: perché trovino sempre un buco in cui rintanarsi!
Ai coraggiosi: perché incontrino la battaglia in cui morire da eroi!
Alla madre che aspetta davanti la sala operatoria in cui sua figlia è sotto i ferri, a cui dicono che l'intervento è riuscito e che la sua bambina vivrà;
Al padre che si scopre a versare un bicchiere di whisky al suo ragazzo diventato adulto chissà quando;
Alla madre, che incontra per la prima volta la fidanzatina del suo unico figlio e che si accorge che lei non è più la donna della sua vita;
Al padre costretto a concedere la mano di sua figlia a un bellimbusto e che si rende conto che un padre che cresce una figlia è come un architetto che costruisce una casa che non abiterà mai;

Al produttore di segni che non ha figli carne della sua carne e che sa che, in tutta la storia dell'arte, mai un'opera si è fatta avanti per dire 'Papà' al suo creatore;

Agli omofobi: perché finalmente imparino che chi è sicuro della propria sessualità non mette in questione quella degli altri;

Ai razzisti e ai misogini: perché mai si vedano in uno specchio!

Ai pirla che non sanno di esserlo;

A quelli che, come me, auspicano che siano messe fuori legge le malattie;

A quelli che non vedranno la fine del prossimo anno, che lo sanno, e soprattutto a quelli che dovranno restare;

A quelli che precipitano dalla poesia giù nella prosa, cioè a quelli che hanno appena saputo che il cuore non serve solo ad amare il proprio o la propria amante ma che è essenziale per il mantenimento e il funzionamento del corpo, a quelli che erano persuasi che, questione di reni, si trattasse soprattutto di effettuare sapienti contorsioni con il proprio o la propria partner e che adesso sanno che servono anche a filtrare il sangue;

Agli amanti divisi che assistono da soli alla rappresentazione di "Tristano e Isotta";

Ai Paolo e Francesca condannati ad andare 'oltre' con la lettura della 'storia di Lancillotto e Ginevra';

A quelli che amano e non sono riamati;

A quelli che sono amati e non lo sanno;

A quelli che sono felici e ne sono consapevoli;

A quelli che sono felici senza saperlo;

Ai Bianchi, ai Gialli, ai Neri, a tutti quelli venuti fuori dagli incroci che hanno combinato;

Ad Alessandro e ai suoi;

E, beninteso:

Alle amiche, agli amici, ai compagni delle amiche, alle compagne degli amici, alle compagne delle amiche, ai compagni degli amici e vice versa, in ordine e alla rinfusa, in un bel caos, caicchi e palindromi, ai loro ascendenti e discendenti, parenti e collaterali, alla loro 'tribù', alla loro 'gens' e alla loro gente: Buon anno!

Roland

(dicembre 2014)

(traduzione italiana di Alessandro Costantini, 2019)

L'exil de la mémoire Intervention à l'Université de Bologna le 27 mai 2000

Anthony Phelps

« J'ai découvert un miroir
qui n'avait encore jamais servi,
il s'est miré dans mes yeux
puis s'est éteint dans le blanc chagrin des mandolines »¹

Je suis un homme du Nouveau Monde, plus précisément de la Caraïbe, d'un tout petit pays de 28 mille km carrés.

Mon prénom est anglais. Mon nom de famille également. Le tout se prononce à la française.

Mon état civil ? Le poète haïtien Léon Laleau disait, avec raison : « Les poètes et les jolies femmes sont dispensés d'État civil. » Je peux vous confier toutefois que je suis né au vingtième siècle, et que je suis bilingue : français, créole.

Le linguiste haïtien Vernet, remarque, avec justesse, que les Haïtiens parlent une langue qu'ils n'ont pas apprise et écrivent une langue qu'ils ne parlent pas.²

Dans mon cas, Vernet n'a raison qu'à 50%. Je parle une langue que je n'ai pas apprise : le créole. Mais j'écris une langue, le français, que je parle. Le français est ma langue maternelle, aussi bien que le créole. Je serais donc, selon Vernet, Haïtien à 50%.

Pour terminer mon portrait j'ajouterais que j'ai reçu une formation scientifique, en chimie, et que je me considère un écrivain exilé.

Paru en italien dans Baraldi, Matteo ; Gnocchi, Maria Chiara (éds) (2001). *Scrivere = Incontrare. Migrazione, multiculturalità, scrittura*. Macerata : Quodlibet, 31-40.

¹ Anthony Phelps, *Les Doubles Quatrains mauves*.

² Ce n'est plus le cas aujourd'hui. En 1979, l'État haïtien introduit le créole dans le système scolaire à la fois comme langue d'enseignement et langue enseignée.

Écrire = Rencontrer

Grâce à ma pratique d'écrivain, j'ai découvert que la matière première de mon écriture poétique : le mot, n'est jamais innocent. Il peut paraître anodin, et sembler ne vouloir dire que ce qu'il dessine, raconte sur le papier, mais en fait, il est gros de plusieurs niveaux de significations. Lorsqu'on juxtapose deux mots et, qu'en plus, par un signe qui appartient au langage mathématique, on semble vouloir créer un lien entre eux, une sorte de dépendance : l'un étant la résultante de l'autre, lorsqu'on me propose l'équation : Écrire = Rencontrer, il semble de prime abord, que les deux mots de cette équation sont pris à un seul niveau, qu'il s'agit d'une affirmation réductrice. De quelle écriture s'agit-il ? Celle dont le but est la très forte consommation : les romans de gare, les thrillers, les romans policiers et d'aventures, les mémoires, les biographies ?

Rencontrer : quel type de rencontre ? L'autre et ou soi-même ?

En poésie l'écriture est d'abord une rencontre avec soi-même.

Écrire = Rencontrer

Toutefois ces rencontres sont purement virtuelles, je dirais, dans la majorité des cas : virtuelles invisibles. La virtualité sur l'écran cathodique est visible. Nous ne pouvons pas toucher l'image : femme, paysage, ou autre, mais nous les voyons parfaitement, nous les entendons. Dans le cas de l'écrivain, l'écriture si elle permet d'aller vers l'autre, si l'autre peut nous admirer, nous aimer ou nous détester, nous n'en savons strictement rien.

Nous écrivons pour rencontrer l'autre, mais il est rare que cette rencontre franchisse le stade du virtuel. À moins de certaines interventions. Par exemple l'intervention du Département de langues de l'Université de Bologne va me permettre d'échanger avec vous. Je vais échanger avec mes confrères présents. Donc cette rencontre, justifiée par mon écriture, ne sera pas virtuelle invisible, mais bien concrète.

Autre type d'interventions : le papier. Un article critique, une étude, une lettre d'une admiratrice, d'un admirateur. La rencontre s'établit par le biais du papier. Elle est cependant virtuelle invisible, car je ne vois pas l'auteur de la lettre, de l'étude ou de l'article.

Oui nous écrivons pour rencontrer, mais nous ne saurons jamais qui nous allons rencontrer. Nous ne saurons jamais, à moins que quelqu'un nous en fasse la confidence, nous ne saurons jamais ce que nous représentons pour nos lecteurs.

Nous ne saurons jamais l'influence qu'exerce notre écriture lorsqu'elle part à la rencontre de celles et ceux qui voudront bien la recevoir.

Combien de fois n'ai-je pas entendu, de la part d'un compatriote, cette exclamation, accompagnée d'un grand sourire : « Ah ! c'est

vous, A.P. » Mon écriture était partie à sa rencontre, l'avait trouvé, lui ; mais je n'en avais rien su. Toutefois, ce « Ah ! c'est vous A.P. » je devais moi-même le décoder.

Nous évoluons à l'intérieur d'une discipline qui réclame la solitude, l'écriture relève d'une pratique individualiste, égoïste, toutefois le résultat : roman, théâtre, ou poème est formidablement rassembleur, mobilisateur. Mais masochistes comme nous le sommes nous n'en saurons rien du tout, ou si peu.

Écriture et multiculturalisme

« ... J'écris avec des lettres latines qui viennent des phéniciens par le biais des Grecs et des étrusques. La langue que je parle est d'origine latine avec 15% d'arabe. J'ai été baptisé dans une religion qui est une hérésie de l'orthodoxie juive, celle-ci étant elle-même une hérésie du monothéisme égyptien. Je compte les minutes, les heures et les mois comme les Babyloniens. Le papier sur lequel j'écris est d'invention chinoise, de même que mes feux d'artifice et ma poudre à canon. Le numéro de mon compte en banque est en chiffres arabes vraisemblablement imités de l'Inde. La musique que je préfère est celle inventée par les fils d'esclaves africains importés en Amérique par les négriers catalans, andalous ou hollandais. La vie, en tant que telle, je la partage à égalité avec tout le reste de l'humanité. C'est quoi, en fin de compte, ma culture ? »³

Le multiculturalisme est un terme politique recouvrant des données, des arrière-pensées qui ne sauraient nous toucher, nous créateurs du Nouveau Monde. Ce mot ne remplacerait-il pas : race ?

Il ne faut pas confondre coutume et culture.

En création littéraire, le multiculturalisme est un leurre. Il me semble qu'une culture c'est d'abord et avant tout une langue.

La culture c'est une langue, mais également un paysage, c'est-à-dire un climat, ce mot climat étant tout aussi, sinon plus important que la langue. Celle-ci étant l'outil par lequel cette culture va se développer, s'installer, s'imposer et se propager. La libre pratique de cette langue, dans toutes les classes d'une société, son utilisation quotidienne par un nombre important d'individus, de citoyens, de citoyennes, son indispensable présence à tous les instants de la vie, dans le particulier et le général, dans le commerce et la littérature, dans la magistrature et les médias, la libre pratique de cette langue

3 (Note de l'Auteur) C'était une traduction libre d'une partie de la lettre de Jésus Royo Arpon, publiée dans la chronique : *Opinion del lector*, du quotidien espagnol : *El País*, section : *Cataluna* du 19 mars 2000.

est la condition sine qua non de la création d'une culture dans un lieu donné. Je vois très mal la coexistence pacifique de plusieurs langues, donc la création de plusieurs cultures, dans le Québec. Nous savons ce qui est arrivé dans ce pays où deux cultures, c'est-à-dire deux langues, se juxtaposaient, luttaient pour une domination de fait, et légale, de la société québécoise. La langue parlée par la plus grande majorité, ayant bénéficié de la richesse matérielle, technique et intellectuelle, des citoyens, des citoyennes qui la pratiquaient, s'est imposée à l'autre. La culture de langue française s'est donc installée, développée et propagée au Québec.

Les anglophones de la Jamaïque, de Trinidad Tobago, les Grecs, les Vietnamiens, les Pakistanais, les Italiens, les Chinois, les Indiens de l'Inde, les Koréens, les Russes, les Croates, les Chiliens, les Argentins, qui font de plus en plus partie du tissu urbain de Montréal, n'arriveront jamais à créer des cultures vietnamienne, grecque, koréenne, chilienne, argentine, russe, croate, pakistanaise, indienne, etc. au Québec. La culture québécoise est bien trop forte, elle phagocite déjà les cultures, entre guillemets, des minorités, dont il ne restera, de moins en moins que des coutumes. Il ne faut pas confondre coutume et culture.

Migration et écriture

J'ai envie de deviner sous ces mots : *Littérature de la migration*, comme une sorte d'étonnement.

Serait-ce que vous vous étonniez que nous fassions une littérature qui ne soit pas une littérature à la mode européenne c'est-à-dire une littérature en italien par un Italien, en Italie ; en français, par un Français, en France et non par un Français, en italien et, en Italie.

Pour nous du Nouveau monde, le passage d'une langue à l'autre n'est point chose neuve. Nous vivons presque tous à côté d'une autre langue ; à côté d'une autre culture.

Que se passe-t-il dans la tête d'un créateur littéraire, lorsqu'il change de pays, de culture, de langue et, par le biais de cette nouvelle langue, comment arrive-t-il à créer ? ou comment arrive-t-il à créer dans son nouveau lieu de résidence, où sa propre langue est parlée ?

Vous aimeriez comprendre, en nous le faisant démontrer devant vous, le mécanisme par lequel nous arrivons à faire de la littérature, dans le Nouveau monde...

Eh ! bien, nous faisons exactement comme vous. Nous utilisons les mêmes vieilles recettes : l'amour, la mort, la haine, les luttes etc. C'est le même mécanisme, avec cette différence que nos sources d'inspiration se dédoublent, parfois se triplent.

Nous éprouvons les mêmes doutes, passons par les mêmes étapes de recherche de notre voie à l'intérieur de la discipline littéraire. J'ai

commencé par écrire des nouvelles, des ébauches de romans, des jeux radiophoniques, pensant devenir un dramaturge. Parallèlement la poésie m'attirait et de plus en plus je m'engageais sur cette voie. Mon départ d'Haïti a mis fin à ma carrière possible de dramaturge ; je suis devenu essentiellement un poète, en dépit du fait que j'aie publié trois romans et que je garde deux autres dans mes cartons.

J'ignore si mes confrères, ici présents, ont parcouru la même trajectoire que moi. Autrement dit, sont-ils des immigrants ou sont-ils des exilés.

Pour moi la littérature de la migration c'est d'abord et avant tout celle de l'exil. Cette littérature qu'elle soit romanesque ou poétique, transpire le pays abandonné. Nous n'arrêtons pas de nous en inspirer. Pour l'immigrant, ce pays abandonné demeure la terre première, et son lieu de résidence est devenu sa seconde patrie. Pour l'exilé, ce pays abandonné, constitue l'unique patrie, est la terre unique, celle où il devra retourner.

Toutes les terres exhalent la même prenante odeur : celle du passé, proche ou très lointain. L'humus de l'Histoire, l'Histoire du lieu nôtre, l'Histoire de pays qui font partie de notre héritage commun d'êtres humains, l'humus de l'Histoire nous stimule. Une seule terre cependant nous ramène aux jours heureux, (mais, l'étaient-ils, vraiment heureux, sinon par volontaire mémoire de l'âge adulte, ou bien par l'inconscience que nous avons, à l'époque, de ce mot ?) une seule terre cependant nous ramène aux jours heureux, nous rapproche des jeux et guerres, merveilleux et barbares, de l'enfance, de la prime adolescence : la terre natale.

Dans la littérature de la migration la plupart des écrivains ne cessent de se nourrir de cette terre natale. Celle-ci cependant, s'éloigne à une vitesse qui se démultiplie de plus en plus, comme si le fait même d'utiliser ce lieu premier, ou ce lieu unique, comme objet, en tant que ferment, forçait en même temps ce lieu à se dissoudre, à s'éteindre. Notre utilisation de nos souvenirs serait comme une lente mise à mort de notre pays. *We kill but what we love*, dit le poète anglais.

L'écrivain exilé n'a pas conscience de cette mise à mort, de sa complicité dans la disparition du pays natal. Il continue à vivre dans un temps suspendu, comme s'il la foulait encore, sa terre unique. Il vit dans un état de permanente scissiparité.

Je n'ai pas choisi d'abandonner mon pays d'origine. J'ai fui une dictature féroce et obscurantiste. La séparation m'a été imposée. Toute mon écriture a donc été alimentée par mon pays et le thème du retour rythmait ma poésie.

Mes romans ont décrit un lieu, que j'avais certes bien connu, mais que j'avais figé dans son passé. Ma poésie transpirait, entre autres choses, ce désir d'un devenir merveilleux du pays mien. Bien sûr le lieu de ma nouvelle *résidence sur terre*, influençait mon vocabulaire, suscitait des images, que jamais je n'aurais pu intégrer dans ma poé-

tique si j'étais resté dans mon pays. Bien sûr le Québec, le Mexique, l'Espagne ont été des détonateurs de créations, mais pas la poudre, pas le chlorate de potasse qui donne sa force, son impact à l'œuvre.

Le jour où j'ai pu rentrer en Haïti, mettant par ainsi en péril la mémoire que j'en avais gardée, j'ai constaté le taux élevé des mensonges que je couvais, que je nourrissais en moi. De mensonges dus à l'innocence du créateur ; mensonges par soucis, par besoin d'embellissement du pays lointain, embellissements par ajouts et éliminations ; mensonges par l'intervention d'une mémoire volontaire qui, prétendant contester la dialectique, immobilisait ma dernière vision du pays, interdisait toutes modifications – autres que celles que je voulais – de ma ville natale. Cette mémoire volontaire rejetait également tout changement dans la mentalité de la plupart de mes compatriotes d'alors.

Par un besoin compréhensible de revoir mon lieu fondamental, besoin qui, je l'ai compris après coup, était stimulé par un pur masochisme, j'ai confronté cette mémoire volontaire, au présent de mon lieu natal. Ce présent n'a pas du tout répondu aux attentes de mes souvenirs.

Et j'ai compris que je m'étais moi-même piégé, que mon passé, c'est à dire ces longues années d'éloignement, avaient fait de moi un étranger dans mon propre pays.

J'ai réalisé que les matériaux que j'avais utilisés pour écrire mes romans étaient faux. Que je parlais de lieux et d'individus qui n'avaient nulle consistance, encore moins de réalité.

Et tous ces poèmes rendaient un son fêlé.

Par ailleurs, par cette confrontation j'ai fait la brutale découverte de l'existence d'une chose plus terrible encore que l'exil : celui du retour. L'exil du retour.

En dépit de nombreux séjours plus ou moins prolongés en terre natale, je ne peux pas ne pas être celui que je suis devenu : un écrivain exilé. L'exil du retour est d'ailleurs le thème d'un prochain roman.

À partir de 1986, mon écriture poétique, ou tout au moins ma source principale d'inspiration, a changé. Le mot *pays*, a commencé à perdre sa majuscule.

Aujourd'hui, je vis dans une réalité, dirais-je neutre, mais stimulante. Elle me permet de faire ce pour quoi je suis fait : de jouer, dans la sérénité, mon rôle de créateur.

Je me fabrique de nouveaux souvenirs, ancrés dans une réalité non figée, alerte, auxquels j'incorpore ce qui me reste des anciens. Le tout me devient terroir, engrais, sources d'inspiration et monte une garde vigilante autour de mes bretelles d'eau, mes bretelles de pluie et de mer mêlées, mes garde-fous de glace, de montagnes, de neige, de pierres tenant propos lointains, bretelles et garde-fous de villes et de langues différentes et je me redécouvre roulant entre index et pouce, tel un grain de *koboloye*, le cabochon nacré de mon exil. De mon nomadisme.

Nomade je fus de très vieille mémoire.

Quand je suis ici, les gens me pensent ailleurs. Quand je suis ailleurs, je rêve d'un certain ici. Je suis en exil d'Haïti, de Montréal, du Mexique, d'une certaine Espagne hispanophone. Toujours à la recherche de l'ailleurs, je vis sur, et dans, une multiplicité d'ici.

*Absent là-bas mais refusant l'ici
je ne m'insère nulle part
Ma mort ancienne et ma nouvelle naissance
cheminent de concert traçant la même empreinte
Ô ténébreuse errance traversée ça et là
d'une lettre nouvelle ou d'un son fulgurant.*

C'est sans doute cette difficile, incessante quête d'une lettre nouvelle ou d'un son fulgurant, autrement dit de la face cachée du réel, qui dynamise la diction poétique. C'est sans doute là que, peut-être, se forge la très belle douleur d'être poète.

La collaboration de longue date entre Anthony Phelps – poète, romancier, dramaturge et diseur haïtien et québécois – et le *Tolomeo* débute par la publication, en 2000, de trois courts poèmes inédits (« Colibri », « Magicien » et « Guitare »). Dès lors, d'autres contributions de l'« Aîné caraïbe », comme l'auteur a aimé se définir, ont paru dans notre revue : l'ensemble des « Textes choisis pour une lecture vénitienne » (avec traduction italienne en regard) et l'interview par Anna Zoppellari publiés dans le numéro monographique sur Haïti (*Il Tolomeo*, XIII, 2, 2010); de longs extraits de son roman resté inédit, *Chiffonniers de l'Exil ou Quand des nouvelles jouent au roman* (*Il Tolomeo*, XV, 1-2, 2012).⁴

Nous sommes heureux d'accueillir encore une fois sa voix en présentant cette intervention à l'Université de Bologne (2000), dont la version originale en langue française est restée inédite (mais dont on peut trouver la traduction italienne).

Pour des renseignements plus approfondis sur la vie et l'œuvre d'Anthony Phelps, voir la section *Bio-bibliographie* à la fin du présent volume.

Silvia Boraso

⁴ Tous les anciens numéros de *Il Tolomeo* dans sa version imprimée (1995-2013) sont disponibles librement sur : <http://lear.unive.it/jspui/handle/11707/5738>.

The Muse Speaks of her Disrespect

Jacqueline Bishop

I is a girl who always give my man
whole heap of attention.
I is a girl who make sure
my man well taken care of:
Him week's clothes pressed
and ready for him
every Sunday evening.
Me always patching
and darning and sewing.
I listen to all my man's dreams,
all him nightly stirrings.
And if is good times my man want,
tell the truth dear reader,
you know of another girl
who can dance and move her waist,
make up deejay song,
and sing her heart out like me?
Isn't that why that boy did like me,
alone on the sea side,
rocking to the music,
singing to myself,
in the first place?
I don't know why
I even let that boy sweet-talk me.
Why me turn the black
of mi yeye pon the boy from the islands,
short and dark, with hair like mine
in thick heavy ropes
tumbling down him back.
Why would I even bother-bother
with idiot Odysseus for
when you got a man like that to look after?
I want you to see him in him hey day,
the man I fall for, before him diss me.

I want you to see him, this man,
carrying home a string of pretty-colored
parrot fish I give him from the ocean ---
how him steam the fish down
nice-nice with escallion and tomato,
and we eat it with boiled yellow yam,
dumplings and okro.

This was before the boy get bright and feisty,
move other woman into we house we sharing,
call-calling this other woman wife,
and yes, dear reader, before you knew it,
there was a whole bag of jing bang pickney.
So I do him like I do all the others:
I call back my songs into myself,
leave him without a word. Yes,
reader, mi did leave him speechless.
I leave him, in fact, walking around
and around in circles,
pencil in hand, trying to find
something to say to me, searching
for the best way to come back home to me.

La Musa racconta quanto sa essere impertinente

Jacqueline Bishop, traduzione di Federica Messulam

Io sono una che dò sempre al mio uomo
un casino di attenzioni.
Io sono una che sta attenta
che il mio uomo sia ben curato:
i vestiti che si mette durante la settimana
se li trova belli stirati e pronti
ogni domenica sera
Son sempre là che rattoppo
e cucio e rammendo.
E io ascolto tutti i sogni del mio uomo
tutti i suoi tormenti notturni.
E se quel che vuole poi è spassarsela,
dimmi la verità te che stai leggendo,
la conosci un'altra
che sa ballare e ancheggiare,
e metter in fila canzoni come un deejay,
e cantare a squarciagola come so far io?
Non è forse per quello che gli sono piaciuta,
ché me ne stavo lì da sola in riva,
dondolando a ritmo di musica,
canticchiando per conto mio,
la prima volta che m'ha vista?
Io non so manco spiegarmelo perché
ho lasciato che lui mi seducesse con le sue paroline dolci.
E neanche perché i miei begli occhioni neri
lo han guardato quel ragazzo delle isole,
piccoletto e scuro, con i capelli che somigliano a quelli miei
con trecce crespe e pesanti.
che gli arrivano fin giù sulla schiena.
Ma perché mai dovrei andare ad impegnarmi
con quell'idiota di Odisseo
quando ho per le mani un uomo così?

Dovevi vederlo nei suoi momenti buoni,
quest'uomo per cui ho preso una cotta, prima che iniziasse a mancarmi di
rispetto.
Dovevi vederlo, quest'uomo,
che portava a casa i bei pesci pappagallo
tutti colorati che prendevo nell'oceano ---
e li metteva a cuocere
per benino con scalogno e pomodoro
e poi ce li mangiavamo con patate dolci bollite,
focaccine e gombo.
Ma questo è capitato prima che lui si facesse tutto baldanzoso e tronfio,
e si portasse un'altra a vivere nella nostra casa,
e si mettesse a chiamare questa sua moglie,
e sì, caro lettore, neanche il tempo di accorgersene
ed ecco che era arrivata pure un' intera frotta di marmocchi.
Bè allora ho fatto a lui quello che faccio a tutti gli altri:
mi sono ripresa le mie canzoni,
e l'ho lasciato senza una parola. Sì,
lettore mio, l' ho fatto rimanere senza parole.
L'ho lasciato, a dirla tutta, che camminava in tondo,
con una matita in mano, mentre andava in cerca
di qualcosa da dirmi, pensando
a quale sarebbe il modo migliore per ritornarsene a casa da me.

The Muse Says Goodbye to Vicenza

Jacqueline Bishop

Who wouldn't feel malinconia at saying goodbye
to a place where two olive-green rivers meet together?
Who wouldn't feel malinconia over a place
of distant green mountains, pristine white villas,
and thick skinned lemons with glistening
dark leaves growing out of fat red yabbas?
Then there is the way that people here
say Giamaica, Giamaica.
I tell you, it wasn't you, dear reader,
with long sad tears that last day in Vicenza ---
in the studio of Giancarlo
standing before a line of dry-point etchings,
like so many clothes blowing in the wind
of a small district called Nonsuch in Giamaica.
It wasn't you walking around and around,
touching this thing and that thing,
in a workshop that has stood in the same place forever,
passed from father to son,
one generation after another.
It wasn't you, for however many days now,
has been devouring baccala and polenta.
It wasn't you, dear reader,
or even you dear writer, that days before,
on a gondola in Venice, moving
swiftly through those dark waters,
had listened to the rise and fall of a woman's voice,
telling you the story of her grandmother.
And it will not be you, dear reader,
who will have that woman's voice trailing you
to wherever it is you are next headed,
stop for a moment and hear this woman's voice
saying over and over and over again,
sometimes in multiple and conflicting languages:
Venice, Vicenza and my laguna, my laguna.

La Musa si accommiata da Vicenza

Jacqueline Bishop, traduzione di Federica Messulam

A chi non susciterebbe malinconia accomiatarsi
da un luogo dove s'incontrano due fiumi dal verde color d'oliva?
A chi non susciterebbe malinconia il pensiero di un luogo
di verdi montagne lontane, ville d'immacolato candore,
limoni dalla spessa scorza e lustre
foglie scure che crescono in rossi e panciuti vasi di coccio?
E poi c'è quel modo in cui la gente di qui pronuncia
il nome Giamaica, Giamaica.
Non sei tu, caro lettore,
ad aver versato copiose lacrime tristi quel tuo ultimo giorno a Vicenza –
nella bottega di Giancarlo
davanti una fila di incisioni ad acquaforte,
così simili a panni stesi gonfiati dal vento
in un piccolo distretto chiamato Nonsuch laggiù in Giamaica.
Non sei tu che ti sei aggirato,
toccando questo e quello,
in un laboratorio che si trova nello stesso posto da sempre,
tramandato di padre in figlio
una generazione dopo l'altra.
Non sei tu, che per chissà quanti giorni
hai divorato polenta e baccalà.
Non sei tu, caro lettore,
e neppure tu caro scrittore, che giorni prima
a Venezia, su una gondola che scivolava
tra le acque oscure,
hai ascoltato una voce di donna innalzarsi e ritirarsi ,
mentre ti raccontava la storia della sua bisnonna.
E non sarai tu, caro lettore,
che verrai inseguito da quella voce di donna
qualunque sarà la tua prossima destinazione,
e ti arresterai per un attimo e la ascolterai questa voce di donna
che ripete e ripete e ripete ancora,
a tratti in diverse e dissonanti lingue:
Venezia, Vicenza e la mia laguna, la mia laguna.

Introduzione all'opera di Jacqueline Bishop

Michela A. Calderaro

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Jacqueline Bishop, professore associato presso New York University, è al tempo stesso poetessa, romanziera, fotografa, pittrice, cineasta e produttrice.

Di lei abbiamo scritto in altre occasioni, qui sul *Tolomeo*, e in altre riviste. Adesso torna con due poesie inedite e anche qui, come in altre sue opere, ad emergere è una figura femminile. Le due poesie sono particolarmente importanti in quanto frutto della presenza di Jacqueline Bishop a Venezia per *Incroci di Civiltà 2019* e a Vicenza per *Vicenza Poetry 2019*.

Sempre a Vicenza è importante ricordare l'esperienza presso una tipografia con gli studenti delle scuole superiori che hanno 'tradotto' le sue poesie in incisioni che saranno pubblicate in un libretto.

Il tema del viaggio e della memoria si fondono con la sua presenza a Venezia, l'isola che le ricorda la Giamaica, e dove la laguna le ricorda il mare dei Sargassi. Ogni viaggio intrapreso è in fondo un ritornare tra 'quelle' acque, tra 'quelle' onde, tra quei colori. Questo, ci dice nei due inediti, le sussurra la sua Musa, in un continuo cicaleccio, che non finisce mai.

Nelle sue opere incontriamo donne/muse ispiratrici di poesia al cui tocco fioriscono fiori, seguiamo sirene che cercano di recuperare le loro figlie dalla terra, cercando di riportarle indietro, dove loro appartengono, nella casa 'in fondo al fiume'. Le sirene vengono a rappresentare le donne esiliate dei Caraibi, in una continua ricerca di identità. E la sirena di Bishop è sempre sia musa che madre, portatrice di una dualità che la poetessa stessa sperimenta.

Viaggiatrice instancabile e sofisticata, i suoi interessi sono molteplici e multiformi: è stata anche insignita del premio Arthur Schomburg per l'eccellenza nelle discipline umanistiche per il film *I Came Here By A Dream: The Jamaican Intuitive Artists*.

Un nuovo volume di inediti, che raccoglie anche le poesie scritte per celebrare la nascita di William Shakespeare, accompagnate da incisioni ispirate alle opere del poeta, sarà presto pubblicato da Peepal Tree Press.

Silent Night

Rethabile Masilo

– for Janice Rice

And then night becomes silent, minutes before
the uncertainty of what conduct to adopt,
right near a midnight wearing the tireless look
of care in its eyes. And then a soul that is propped

against a pillow is being read to, by a heart
that pauses, stands, and boils water to see to tea;
there's always something here, something afoot
at the bedside of evening, some outside esprit

of nighttime, not of day, some sense of farewell,
till time finally pushes its door wide open
and footsteps steal from the room, and every
person is grief-eaten, and in the end no one

is not ready, so that even the horses cannot stop
tugging at their breeches as they begin to neigh
pain and, in a display of their approval, stars
start illuminating the road onto the freeway

out of there, like streetlights on Main Street
when the sun is going, even if folks still need
to get where they're headed, and all sounds
cease, and the horses gallop to their full speed.

Notte silente

Rethabile Masilo, traduzione di Federica Messulam

– per Janice Rice

E la notte si fa silente, qualche minuto prima
del dubbio su quale sia la condotta da adottare,
a ridosso di una mezzanotte che indossa lo sguardo della premura
instancabile negli occhi. E allora viene letto a un'anima

che è adagiata su un cuscino, da un cuore
che si arresta, s'alza e va a bollire l'acqua per fare il tè;
è sempre presente un qualcosa qui, qualcosa che attende
al capezzale della sera, un qualche spirito manifesto

delle ore notturne, che non appartiene al giorno, un sentore d'addio,
sino a quando finalmente il tempo spalanca la porta
e passi trafugano la stanza, e ognuno
è divorato dall'afflizione, e alla fine non c'è chi

non è pronto, tanto che anche i cavalli non riescono a
trattenersi dallo strattonare le redini mentre si mettono a nitrire
dal dolore e, per manifestare la loro approvazione, le stelle
iniziano ad illuminare il tragitto sull'autostrada

che conduce fuori da lì, come fanno i lampioni su Main Street
al calar del sole, malgrado la gente debba ancora
arrivare là dov'è diretta, e tutti i suoni
cessano, e i cavalli galoppo a tutta velocità.

History 101

Rethabile Masilo

All year long I've trudged along roads into people's lives,
walking next to words written inside torn front covers;
all I ever found on page after page afterward are records
in the shape of doctrines, some as classical as sonnets
and others real limericks; so I read them, with the eyes
of when I was a child observing my parents and neighbours
fight a fine fight, which it must have been because all
of what we owned had been removed and put into the hands
of newcomers, everything we had ever possessed till then:
land rolling into hips of valleys, into forests of dreadlocks
as far as the mind could see. These are what we lost, what
we fight for. And so we must live, here beyond ourselves;
never mind that we befriended them, what else could we
have done? Never mind that at the end of every prayer,
when we remember their arrival, we cuss our kindness
the way a season curses the wind, now from then until
finally we carry ourselves to them and without weakness
make certain we spill the midnight syrup of their blood,
slay them, mash their heads and eat them with flatbread.

Storia 101

Rethabile Masilo, traduzione di Federica Messulam

Un anno trascorso a trascinarci lungo le strade dentro le vite della gente,
camminando accanto a parole scritte dentro a copertine strappate;
tutto ciò che in seguito ho ritrovato pagina dopo pagina sono annotazioni
sotto forma di dottrine, alcune classiche quanto sonetti
altre invece autentici limerick; le ho lette quindi, con gli occhi
di quando ancora bambino vedevo genitori e vicini
impegnati in una strenua lotta, forse perché tutto
ciò che era nostro ci era stato tolto e messo nelle mani
di nuovi arrivati, tutto ciò che fino ad allora avevamo posseduto:
la terra che scivolava tra i fianchi delle vallate, e intrecci di foreste
fin dove la mente ci dava a vedere. Questo è ciò che abbiamo perso,
ciò per cui lottiamo. E così dobbiamo vivere, qui superando i nostri limiti;
non conta aver offerto loro la nostra amicizia, cos'altro
avremmo potuto fare? Non conta se alla fine di ogni preghiera,
quando ricordiamo la loro venuta, malediciamo la nostra affabilità
come le stagioni maledicono il vento, ora e allora e finché
sapremo raggiungerli e senza debolezze
ci accerteremo di stillare la notturna melassa del loro sangue,
li massacreremo, e frantumeremo le loro teste per cibarcene assieme al pane.

Introduzione all'opera di Rethabile Masilo

Michela A. Calderaro

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Rethabile Masilo è un poeta Mosotho del Lesotho. Ha lasciato il suo paese, come rifugiato, nel 1981, con i genitori e i fratelli. Non senza difficoltà, attraverso la Repubblica del Sud Africa e il Kenya, è riuscito a trasferirsi negli Stati Uniti, dove ha continuato gli studi di Biologia. Si è poi trasferito in Francia, a Parigi, nel 1987.

Rethabile Masilo ha pubblicato quattro collezioni di poesie, *Things that are Silent* (Pindrop Press, 2012), *Waslap* (The Onslaught Press, 2015), *Letter to country* (Canopic Publishing, 2016), e *Qoaling* (The Onslaught Press, 2018) e due antologie.

Nel 2014 la poesia «Swimming» dalla collezione *Waslap* ha vinto il *Dalro First Prize* per la poesia, e l'anno successivo il *Thomas Pringle Award for Poetry in Periodicals*. Nel 2016, l'African Poetry Book Fund lo ha insignito del *Glenna Luschei Prize for African Poetry* per il suo volume *Waslap*.

Nel 2016 ha partecipato al 20th Poetry Africa Festival a Durban, dove ha anche rappresentato il World Poetry Movement.

Le sue poesie sono apparse in varie antologie e riviste, tra cui *Canopic Jar*, *The Bastille*, *With Our Eyes Wide Open*, *Seeing the Unseen*, *Tears In The Fence*, *New Coin*, *Botsotso*, *Badilisha Poetry*.

Cura un blog per *Poëfrika* (<http://poefrika.blogspot.com>) e con lo scrittore Phil Rice cura *Canopic Jar* (<https://www.canopicpublishing.com/blog>).

È l'editore di *To Kingdom Come*, *Voices Against Political Violence*, e co-editore, con Mathew Staunton, di un'altra antologia, *For the Children of Gaza*, entrambi pubblicati da The Onslaught Press.

Forte è l'influenza di autori come Robert Frost ed E.E. Cummings. Come dice lui stesso in una recente intervista (Geoffrey Philp "Five Questions to Rethabile Masilo", <https://geoffreyphilp.blogspot.com/2012/10/five-questions-withrethabile-masilo.html>, 2019-04-10):

I read so much Frost that for some time I couldn't write anything but a sonnet. Or a couplet. I am grateful. Cummings taught me imagery of tongue and eye. I still remember one of his earlier poems where he writes about a sparrow and watches its little "toe, toe, toe." That has stayed with me through the times. Robert Frost also told me that a poet should have a local voice and be proud of it. When I hear him read "The Gift Outright" at Kennedy's inauguration, with his twang and expressions, and when I hear him in "The Death Of The Hired Man" [...]

I am transformed. I discovered that there was no need to conform, but that there was instead a need to be authentic to self. All his poems opened wide this idea to me, who had grown up among imitators of everything British. Frost more than anyone showed me that the language of the people is what makes poetry good, as much as Cummings showed me that if a poem is good, it is good, no matter how it is written.

Nelle sue poesie Rethabile Masilo testimonia eventi, cose, persone, che potrebbero passare inosservati, ma che sono di grande impatto nell'immaginario collettivo, e ci ricorda l'importanza della memoria, la necessità di ricordare anche piccoli particolari della quotidianità, specchio di quel che succede attorno a noi, a livello storico e sociale.

Dossier

Jacques Stephen Alexis soixante ans plus tard

Lumineux Alexis

Yves Chemla

Université Paris Descartes, France

Alessandro Costantini

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Il y a une actualité de Jacques Stéphane Alexis. D'abord, très simplement, par souci de commémoration : né en 1922, il convient de préparer dignement le centenaire de sa naissance. Il est une seconde raison, plus têtue, plus discrète aussi : malgré articles et travaux universitaires, cet auteur demeure sans doute un des plus méconnus de la littérature haïtienne contemporaine. Une partie seulement de l'œuvre est disponible aisément : quatre titres de son vivant, un titre posthume, récemment, grâce à sa fille, Florence Alexis, qui depuis plusieurs années en entretient la mémoire et poursuit son travail de mise au jour des manuscrits inédits, voire aussi de leur mise en cohérence, comme cela a été le cas pour l'édition de *L'Étoile absinthe*, ce premier temps du départ de La Niña Estrellita et de son improbable reconstruction.

Et pourtant, Jacques Stéphane Alexis a publié maints articles dans la presse haïtienne, a prononcé des discours, est intervenu dans de nombreux débats, malgré sa courte existence. Le relevé systématique de ces participations manque pour parvenir à mieux connaître les conditions d'écriture et les conceptions littéraires de l'auteur. Ainsi, comme plusieurs le relèvent, en particulier dans ce numéro de la revue, des nuances, des modifications, parfois même des métamorphoses se sont produites dans le texte alexisien, entre le premier roman et les éléments en cours d'écriture du dernier. Mais également, d'un roman à l'autre, de subtiles inflexions se donnent à lire, comme si l'humanisme prôné par Alexis, souvent apporté depuis le dehors des personnages, devenait le matériau de cette écriture, et que ce



Submitted 2019-05-28
Published 2019-12-19

Open access

© 2019 | CC BY Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Chemla, Yves; Costantini, Alessandro (1959). "Lumineux Alexis". // *Tolomeo*, 21, 45-50.

qui importait était de parvenir au plus près de cette humanité, et de ses mots. On peut en voir le mouvement dès *Compère général soleil* : le personnage d'Hilarion dans les premières pages peine à accéder au langage, sinon par une parole dont le sens échappe, et la fin du passage le décrit mutique, se protégeant, il est vrai, des coups qui pleuvent sur lui. La fin du livre en revanche a l'allure d'un chant pour l'avenir : dans un mouvement saisissant, Hilarion apostrophe le monde et raconte, haletant, sa lutte pour préserver son humanité, et la dignité de ses proches, malgré les obstacles, malgré la vie mauvaise et malgré les gangrènes de l'exploitation éhontée. Mais l'interlocution est opaque, et la seule Claire-Heureuse à qui il s'adresse défaille, et il meurt réenclenchant le motif haïtien du héros défait et triomphant à la fois (tels, par exemple Manuel dans *Gouverneurs de la Rosée* de Jacques Roumain, 1944, et Henri Postel dans *Le mâât de cocagne* de René Depestre, 1979). Dans les deux temps, le narrateur se tient au plus près de cette exigence de nommer l'humanité, et de la faire surtout se parler, pour advenir comme une nécessité, et non comme un accident. Une conception de la littérature est en jeu depuis cette exigence.

Dans les romans que nous connaissons, cette exigence est réitérée, dans différentes situations, et dans différentes époques, encore qu'elles soient toutes relativement rapprochées les unes des autres : très grossièrement, les histoires racontées par Alexis s'échelonnent entre les années 1930 (pour le « Sous-lieutenant enchanté ») et l'orée des années 1950, avec *L'Espace d'un cillement* et *L'Étoile absinthe*. Certes, il y a aussi les histoires fondatrices du *Romancero aux étoiles*, souvent qualifiées de mythe, comme ici même, dans ce numéro. Mais même dans ces récits d'outre-temps, c'est bien la question de l'humanité et de la dignité qui est posée, depuis un 'Qui vive ?' à 'Quel en est le prix ?' et 'Comment le dire ?'. Les fameux « Prolégomènes à un manifeste du Réalisme merveilleux des Haïtiens », de 1956, peuvent être interprétés comme la réponse à ce questionnement, et aussi comme la critique radicale d'une apologie de la Négritude arimée de façon tenace aux cultures africaines. Il existe des manières d'être au monde, des manières de cultiver l'invisible, d'aimer, de désirer, mais aussi de commettre le mal, spécifiquement haïtiennes. Et ce n'est qu'à partir de ces manières de voir, de penser, de dire le monde, de ne pas vraiment chercher à taire les oppositions constitutives qui confèrent de la vitalité à cette culture, que pourrait s'ordonner un rapport aux autres : *L'Espace d'un cillement* vibre de la construction d'une Caraïbe rêvée amoureusement, comme *Les Arbres musiciens* esquissent le rapport à l'autre présent en soi.

Le texte alexisien déploie la réponse aux questions, en racontant des histoires, en revenant sur des propositions parfois anciennes. Comme le montre Sara Del Rossi, cet humanisme se fonde sur des pratiques d'écriture identifiées et populaires. C'est là où précisément

le cours de ce besoin d'humanité ancrée dans la réalité paysanne se manifeste avec ténacité. Elle montre surtout comment Alexis inscrit dans sa poétique et dans sa narration le passage d'un ancrage dans la tradition, épuisée, à la vivacité ainsi qu'à une dynamique nouvelles, celles-là même d'un homme mûr qui fut en colère en 1946 et que cette colère aveugla en partie, comme d'autres de sa génération. Dans un dialogue éclairant avec les recherches de Schallum Pierre, elle montre comment, dans le dernier texte publié, *Le Romancero aux étoiles*, s'accomplit le programme tracé, celui de désigner l'esthétique du réel comme le lieu même de la rencontre du texte et de son lecteur, d'un renouvellement du genre populaire du conte comme d'un récit dans lequel et par lequel, la part de l'humanisme est centrale. Recueillant la tradition, ce qui est en général le meilleur moyen de la faire disparaître, comme l'a montré Soriano dans son précieux travail sur Perrault, ou bien Michel de Certeau, et ouvrant la voie à une nouvelle prise de parole populaire : telle est bien la symbolique qui court dans les contes du *Romancero*, et dont « le Sous-lieutenant enchanté » donne l'expression la plus poignante, en particulier par l'hypothèse de l'enfant nouveau. Souvenons-nous aussi de Gonaïbo, cet éon qui habite les paysages envahis par les mécaniques. Le qualificatif d'éon doit aussi retenir l'attention.

Dans son article, Schallum Pierre ouvre ainsi des perspectives intéressantes à la recherche sur Alexis et sur les espaces théoriques en Haïti. Sans que nous en ayons la preuve – ce que la critique génétique pourrait fonder si nous disposions de carnets intimes, de brouillons, de documents de travail créés par l'auteur – il semble bien que le tropisme égyptien envisagé par les théories afrocentrées, en particulier les travaux de Cheikh Anta Diop, ait éveillé chez Alexis des suggestions. L'article est riche en propositions concernant justement l'humanisme alexisien, et cette recherche est prolongée par les éléments gnostiques eux aussi ayant l'Égypte pour origine, même si les manuscrits de la bibliothèque de Nag Hammadi n'ont été pour la plupart déchiffrés et traduits qu'après la disparition d'Alexis. Mais il y a pérennité de la gnose et de sa description des mondes, qui n'étaient pas inconnues de l'auteur, visiblement. Ainsi, est patente l'articulation constante et réitérée entre l'éthique et le politique, en particulier lorsque le vodou intervient dans la narration : à la différence de ses prédécesseurs, Alexis ne cherche pas à analyser un rapport ethnologique, ou théologique, lors des références au vodou, mais à recadrer une façon de concevoir le monde qui parvienne à appréhender l'un et le multiple sur le mode presque glissant de la rencontre.

La contribution de Józef Kwaterco éclaire encore ce motif théorique de la rencontre en analysant l'esthétique de l'engagement dans le texte alexisien. Il montre combien est complexe cette esthétique qui se joue de la saturation des langages. Le paradigme marxiste, celui du réalisme, l'appel aux formes populaires, par exemple, sont ana-

lysés en termes dynamiques, presque en jeux de forces. Énonciation hybride, hétérophonie, facilitent même cette « exaltation auctoriale » relevée par Charles Scheel, auteur, on le rappelle, d'un ouvrage de référence consacré à la question du réalisme merveilleux,¹ par laquelle le narrateur se joue de l'affrontement des paroles. Étudiant ainsi la mansion de l'odorat dans *L'Espace d'un cillement*, Józef Kwa-terco montre les marques textuelles de ces concurrences stylistiques. Le discours ou style indirect libre est le principal vecteur de ces jeux de forces. L'enjeu est de montrer que la fiction prend en charge la parole de l'engagement politique, et que celle-ci, bien qu'esthétisée, est une part essentielle de la conscience des personnages. Elle constitue le tréfonds même de l'esthétique alexisienne. Elle reprend ainsi à son compte le discours humaniste chrétien qui traverse une bonne partie des œuvres traitées. C'est ainsi que le texte donne à entendre un chœur porteur de conflits de paroles. Aucune voix ne se retrouve pourtant en situation de domination, voire même de surplomb.

Envoyé du Vénézuëla, l'article d'Aura Marina Boadas, enseignante et chercheuse à l'Universidad Central, ouvre également d'audacieuses perspectives, dans la tradition comparatiste. Reprenant la question du réalisme merveilleux et de ses traces stylistiques, elle interroge à la fois Alexis et un jeune écrivain d'expression française, Miguel Bonnefoy, né d'une mère vénézuélienne et d'un père chilien, mais qui a fait sa formation en France. Comparaison intéressante et stimulante, elle met en évidence la pérennité certaine du modèle de production des textes malgré des distinctions de perspectives et de destinataires. Sans doute est-ce encore un terrain à défricher que celui des continuateurs ou bien des proximités stylistiques. Sans doute, encore, reste-t-il aussi beaucoup à déchiffrer depuis les littératures régionales également, dans des perspectives comparatistes.

Mais Alexis fut aussi un redoutable polémiste, ainsi que le met en évidence l'article d'Yves Chemla. En 1958, de retour de France, il s'oppose de façon retentissante à son ami René Dépestre, et à ses amis, qu'il accuse de profiter de la situation sociale et de maintenir les inégalités. Cette polémique démarre sur un prétexte presque futile : la création de l'antenne haïtienne de la Société Africaine de Culture, créée en partie avec le premier congrès des artistes noirs à la Sorbonne en 1956. La polémique a enflé, a pris des proportions importantes et sans doute participera à la décrédibilisation de la gauche haïtienne qui sera dès lors soit décimée, soit corrompue par le régime de Duvalier. Entre mars et mai 1958, cette polémique apparaît en première page du quotidien *Le Nouvelliste*. Lorsqu'elle cesse, Alexis a le dernier mot. Mais c'est aussi en préfigurant les derniers

¹ Scheel, Charles W. (2005). *Réalisme magique et réalisme merveilleux : Des théories aux poétiques*. Paris : L'Harmattan.

temps de sa courte existence : et il est presque certain que d'avoir subi les attaques féroces de son ami fraternel René entraînera chez lui, sur le plan politique, des décisions importantes, notamment la crainte de voir les pays frères de la Chine et de l'Union Soviétique s'affronter dans un combat à l'issue incertaine.

À l'issue de la lecture de ce dossier consacré à l'actualité de Jacques Stéphen Alexis, c'est un peu une vue perspective des écrits de l'auteur qui se laisse entrevoir. La diversité des approches, celle des thèmes comme des points de vue, montre que le texte à la fois résiste aux commentaires, mais aussi qu'il les autorise. C'est depuis ce paradoxe que l'on s'autorise à en appeler encore à la recherche de manuscrits, de brouillons, de notes diverses, et de manuscrits travaillés. Il nous manque pour l'étude de cet auteur les dispositifs d'avant texte afin de parvenir à établir les textes et à proposer des présentations critiques. Gageons que le centenaire de sa naissance permettra de mettre à jour des documents inconnus encore. La lumière qui émane des textes que nous connaissons redoublera alors d'intensité.

Omniscience et polyphonie : esthétique de l'engagement dans *L'espace d'un cillement* de Jacques Stephen Alexis

Józef Kwaterko

Instytut Romanistyki, Uniwersytet Warszawski, Polonia

Abstract This article is a sociocritical reading of the novel *L'espace d'un cillement* (1959) by Jacques Stephen Alexis. In this novel, the Caribbean is an important chronotope and the magic realism, understood as programmatic discourse, reaches a peculiar level of aesthetic complexity. It will be demonstrated how Jacques Stephen Alexis confronts the topoi of the Carib and Haïti, thus generating a discourse permeated by transcultural images. Attention will also be paid on the political aspects of the novel's narration, on how the 'proletarian' language of the omniscient narrator negotiates its voice with the free indirect speech of the characters who are shaped by their sensual relationship with reality. The aesthetic form taken by the ideological message of the novel will be studied with the help of Bakhtin's concepts of heteroglossia (diversity of languages), heterophony (diversity of voices), and heterology (diversity of social discourses).

Keywords Polyphony. Narrative omniscience. Haiti. Carib. Bakhtin's theory.

Sommaire 1 Introduction. – 2 Organisation plurilinguale du roman. – 3 Une écriture de la transe. – 4 À la croisée des discours sociaux.



Peer review

Submitted	2019-05-28
Accepted	2018-08-26
Published	2019-12-19

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Kwaterko, Józef (2019). "Omniscience et polyphonie : esthétique de l'engagement dans *L'espace d'un cillement* de Jacques Stephen Alexis". *Il Tolomeo*, 21, 51-68.

DOI 10.30687/Tol/2499-5975/2019/21/014

1 Introduction

En 1959, année de la parution chez Gallimard de *L'espace d'un cille-ment*, Jacques Stephen Alexis mène une activité politique particulièrement intense. Devenu leader du Parti d'Entente Populaire qu'il a créé, il rédige le *Manifeste Programme de la Seconde Indépendance* où il prône la création d'un Front National Uni. Membre du Parti Communiste Haïtien séduit par le marxisme, il participe la même année au XXXe Congrès de l'Union des Écrivains Soviétiques à Moscou et fait un premier voyage en Chine avant d'y retourner en 1960 où il fera une rencontre avec Mao Tse Tung et Ho Chi Minh (cf. Séonnet 1983, 16).

Cette expérience politico-littéraire, hors du cadre national, n'éloigne pas Alexis du réalisme merveilleux, tel qu'il l'a formulé en 1956 et en 1957 (Alexis 1957 et 2002). Plusieurs critiques estiment que la théorisation du réalisme merveilleux aura permis à Alexis de se mettre à distance aussi bien de l'indigénisme que de la négritude, trop marqués par un nationalisme et un passéisme idéalistes (Laroche 1987a, 109; Shelton 1993, 160; Dash 1974, 57-70). Maximilien Laroche parlera à cet égard d'un réalisme socialiste spécifiquement caribéen dont Alexis se ferait artisan : « Le réalisme merveilleux doit se définir à partir du réalisme socialiste qui ne devient merveilleux qu'à partir du moment où un Caribéen a voulu inscrire sa différence dans l'espace du réalisme européen » (Laroche 1987b, 11-12).¹ Or, Alexis lui-même n'emploie pas de terme de « réalisme socialiste », il parle plutôt du « réalisme social » qui « prône un art humain par le contenu mais profondément national par sa forme » (Alexis 2002, 37). En ce sens, le 'national' chez Alexis ne se réduit pas à une identité culturelle figée et homogène ; il est plutôt associé à l'ensemble d'une culture, entendue comme un espace de circulation de signes hétérogènes. Se situant plus près de la dimension esthétique, Amaryll Chanady affirme à cet égard que le réalisme merveilleux d'Alexis « opère un collage et une transculturation » et « illustre une tentative pour textualiser l'hybridité culturelle haïtienne » dont le syncrétisme constitutif reste marqué par « le mélange de religions, de langues, de moyens d'expressions (oral et écrit, populaire et érudit) » (1999, 360-1).

On peut se demander dès lors dans quelle mesure les idées et les préceptes du « réalisme merveilleux » composent avec ceux du « réalisme socialiste », et, en particulier, comment la pratique d'écriture, conçue par Jacques Stephen Alexis comme engagement littéraire,

¹ Un peu plus loin, Laroche ajoute : « Aussi Alexis a-t-il plaidé pour le réalisme socialiste en tant que théorie et a défendu son application en Union Soviétique. Mais si, d'une part, ses convictions le portaient vers un art qui soit en même temps engagement, le sens profond qu'il avait que rien n'était jamais fixé, que tout était ouvert en direction du futur, devait le porter à rechercher un réalisme socialiste qui soit conforme à l'autonomie culturelle du peuple haïtien » (1987b, 24).

prend en charge l'idéologie inhérente à cette doctrine politico-esthétique. Une lecture sociocritique de *L'espace d'un cillement*² permettra de repérer les conditions de lisibilité du roman par rapport à l'inscription du social dans le texte et d'interroger du même coup le statut de l'idéologie dans le texte.

2 Organisation plurilinguale du roman

Dans *Compère général soleil* (Gallimard 1955) et *Les arbres musiciens* (Gallimard 1957), la visée idéologique de l'auteur au niveau diégétique et axiologique semble plutôt clairement signifiée : dénoncer la domination américaine sur la société haïtienne des années 1930, pour le premier ; appeler à la solidarité entre les paysans et les couches inférieurs de la petite-bourgeoise haïtienne afin de lutter contre la même mainmise, pour le second. À cet égard, *L'espace d'un cillement* apparaît comme le roman le plus polysémique d'Alexis. En effet, l'engagement d'Alexis, ses prises de position, n'y ont pas de caractère aussi intelligible. L'individuation de l'intrigue, le chevauchement, sur un mode spéculaire, des points de vue de deux personnages endiguent un message collectiviste au service d'une cause nationale. Aussi le projet idéologique qui organise la fiction semble-t-il disséminé, ouvert à des effets de retardement au fil de six « mansions » (reparties en six « cillements » de six journées) et un « coda ».³ Autrement dit, l'investissement idéologique du roman devra effectuer tout un trajet de sens, à même ses ambivalences et ses tensions internes, avant d'être dévoilé par le travail textuel. Cela place d'emblée le roman d'Alexis à l'écart de la transparence de l'écriture réaliste socialiste, fondée sur la clarté de la langue (et celle du discours narratif) et sur l'univocité du message. Comme l'observe Régine Robin dans son ouvrage sur l'esthétique du réalisme socialiste :

Romans de la maîtrise qui impliquent une claire conscience des buts à atteindre, une transmission des savoirs dans une potentialité de compétence généralisée, romans de la conscience droite, de l'agir, et du savoir qui organise et rend l'efficace l'action, roman de la raison et du triomphe de la science et de la technique,

2 Alexis, Jacques Stephen (2010). *L'espace d'un cillement*. Paris : Gallimard. Désormais, toutes nos références et citations référeront à cette édition et l'indication de pages sera placée entre les parenthèses.

3 Yves Chemla voit dans le découpage du roman en « mansions » une réactualisation par Alexis de la représentation des mystères du théâtre du Moyen Âge qui interpelle le lecteur en tant que participant-spectateur et dont la fonction « vise à une conversion des participants qui se trouvent sollicités et compromis par leur mise en scène tantôt positive, tantôt négative » (Chemla 2003, 236-7).

des valeurs collectives primant sur l'individualisme, la fiction du réalisme socialiste se veut une anticipation du nouvel imaginaire social de la société socialiste. (Robin 1986, 290)

Si le roman d'Alexis reste piégé par ces contraintes, il y résiste en les rendant ambigus. La polyphonie qui traverse de part en part *L'espace d'un cillement* apparaît ici comme le premier obstacle à la clarté postulée par l'esthétique du réalisme socialiste et ses *a priori*, due à la représentation d'une diversité des formes d'expression orales et écrites (linguistiques, stylistiques, narratives). Cette diversité multiplie des voix, des points de vue, des discours et, de ce fait, ouvre l'idéologie qui affleure au roman à l'ambivalence et à la migration des sens.

La polyphonie à l'œuvre s'inscrit ici intensément par ce que Bakhtine appelle l'*hétéroglossie*, associée à la diversité de langues (voir Todorov 1984, 85, 88-9). Dès l'entrée en matière, le roman se donne à lire comme un univers de paroles et d'une intense agitation langagière qui se manifestent par le brassage des langues nationales (l'anglais des *marines* en permission, l'espagnol de La Niña Estrellita, des *manolitas* et des *chulos* du Sensation Bar, le créole haïtien des bandes de *raras*), des jargons de métiers (celui des prostituées et des maquereaux, des ouvriers syndiqués et des cols blancs). Cet effet se trouve renforcé au fur et à mesure par le mélange des musiques, des tonalités et des rythmes : le « rabordaille » (181) des Raras, le *bole-ro-son*, « La Desesperación », chanson préférée de la Niña Estrellita (283), le « congo-méringue » mêlé à une « *canción cubana* » de Celia Cruz, (84, 86), le swing (75) et le blues de « Sentimental Journey » (70), les « chalbarrique », « ruffs » et « vaccines » (182) des jazz-band défilant dans les rues pendant la Semaine Sainte. Ces langues, chansons, danses et musiques, mises en contact, représentées par des paroles effectives (le plus souvent mises en italiques) ou évoquées par leurs appellations, configurent ainsi un espace supranational qui permet de prendre la mesure d'une société multiple, bariolée, variée et contradictoire. Par conséquent, la traditionnelle culture haïtienne, rurale, vaudouïsante et créole, devient ici diffuse, déterritorialisée ou, comme le dit Martin Munro, « dé-haïtianisée » (*de-Haitianized*) (2007, 64). Vue à travers le microcosme du Sensation Bar et du bordel La Frontière qui le jouxte, Port-au-Prince, ville interlope, se donne à lire comme une ville polyglotte, plurilingue, 'jargonnante'. En ce sens, elle apparaît comme un lieu de médiation où les langues et les cultures s'éclairent mutuellement – là où le 'nous' haïtien et le 'nous' pan-caribéen s'imbriquent dans un univers pluriel : « Nous gens de la Caraïbe sommes [...] fils d'un vieil alizé qui est boléro, méringue, calypso, biguine, rumba, congo-paillette, mahi, remous, et le soleil, notre père, est un rond tourbillon de clarté » (286).

Il n'en reste pas moins que, progressivement, à travers ces manifestations pluriculturelles, l'espace festif, carnavalesque, de la Ca-

raïbe va acquérir une signification politique. On le voit bien dans des passages où, plus ou moins explicitement, le narrateur intervient comme porte-parole à la fois des personnages principaux (El Cauchó et La Niña Estrellita) et de l'auteur lui-même afin d'exprimer ses idées et ses convictions idéologiques. De manière significative, deux topos s'entrelacent ici, non sans entrer en compétition : le topos de la Caraïbe et le topos d'Haïti. Le premier, construit sur un axe paradigmatique figuré par Cuba, englobe et dépasse l'horizon haïtien, en se nourrissant de la vision panaméricaine de José Martí et de son idéologème⁴ de « Nostra America » :

El Cauchó, un *hombre total*, un digne fils du peuple cubain et de la Caraïbe fraternelle [...] Il foule une terre ensoleillée, chaude, une île, bien plus, une île de la Caraïbe, l'île sœur de Cuba tout en sucre... Cuba et Haïti, la Fleur et la Perle des Antilles... Du temps de José Martí et de Maceo, c'est ici que des milliers de gens de chez lui venaient reprendre souffle, panser leurs plaies en attendant les nouvelles flambées de la grande bataille libératrice de Cuba. L'Amérique latine, le panaméricanisme, la liberté et l'égalité ont fait leurs premières armes sur cette terre haïtienne, se sont développées ici avant d'essaimer ensuite du Nord au Sud. Vingt républiques sœurs sont nées. Ces nègres haïtiens quand même ! Quels enragés ! Ils ont trouvé le moyen d'aller se battre à Savannah pour l'indépendance nord-américaine, pour les « blancs 'méricains », pour des yankees ! [...] Ils ont été se battre jusqu'à Missolonghi en Grèce ! Sur ce coin de rivage, là où lui, El Cauchó, pose maintenant le pied, le général Mexicain Mina, Miranda ou Bolívar ont peut-être posé le leur en se promenant... [...] Les problèmes ici et là sont analogues, les mœurs presque superposables, les élans aussi fougueux. Autour d'Orienté, les dizaines de milliers de travailleurs haïtiens qui y ont fait souche ont apporté quelque chose à la musique cubaine... [...] On ne peut reprocher à un homme d'avoir son village, son clocher, pas vrai ?... Il sait cependant qu'un jour naîtra la grande Fédération Caraïbe. Quelques hommes qui ont le don de la voyance y rêvent déjà. Une fédération libre d'hommes de même race, de même sang, de même cœur, ayant passé par les mêmes géhennes, les mêmes servitudes, les mêmes combats... La libération ne sera définitive que le jour où se seront fédérées les énergies, toutes les personnalités locales caraïbes, en dépit des différences réelles créées par l'insularité et l'histoire. Ainsi, lui, El Cauchó, fils de la Caraïbe, il est avant tout un gars de Cuba. (110-2)

⁴ Selon Marc Angenot, l'idéologème désigne « toute maxime, sous-jacente à un énoncé » (1979, 99-100).

Or, il est significatif que le topos caribéen, scellé par une histoire commune et par la vision fondatrice de fédération (« Il sait cependant qu'un jour naîtra la grande Fédération Caraïbe », 112),⁵ se trouve ré-interprété et mis à l'épreuve par le topos haïtien. Dans la mansion « Odorat » par exemple, lorsque La Niña Estrellita 'approche' sur un mode sensoriel son futur homme, on verra se configurer deux isotopies 'nationales', l'une associée au 'tabac', l'autre au 'rhum'. Structurant le récit comme unités sémantiques et comme marqueurs culturels saturés d'imaginaire social, elles fissurent de l'intérieur l'unicité du topos caribéen. Le « tabac » possède ici une fonction d'« indice » qui implique, selon Régine Robin, une mémoire collective culturelle et participe d'un discours identitaire (1992, 112); il ne dénote pas simplement une valeur authentique, exclusivement cubaine, mais est également porteur de tout un imaginaire collectif qui va tracer dans la diégèse le motif central du 'retour vers soi', permettant à l'héroïne déracinée de remonter à ses origines :

Voilà un homme qui fume des « Delicados » cubains... Pour fumer ce tabac noir, rude, riche, sirupeux, net et naïf, il faut être un Cubain véritable, un « autentico », aimer Cuba avec toute sa chair parce qu'on en connaît tous les détours, toutes les cachettes, y avoir grandi, y avoir joué, être au fait de toutes les fumeries des vents de l'île... Cet homme n'est pas seulement attaché à la terre cubaine, il la vit, il l'aime avec jalousie, avec partisanerie... [...] La Niña Estrellita revoit des visages et des silhouettes de vieux Cubains, Cubains jusqu'à la moelle des os, fumant lentement au soleil des dimanches ce tabac de la Cuba coloniale [...] Les « Delicados »... Quel homme est donc cet inconnu, qui donc La Niña a devant elle ? (116-7)

Le « rhum », quant à lui, est aussi un marqueur identitaire fort. Toutefois, s'il réfère à l'imaginaire de fusion/fédération (caribéenne), il possède son historicité et sa socialité propres, plus étroitement associées à Haïti. Aussi son statut sémiotique et idéologique semble-t-il être différent étant donné que l'isotopie « nationale » qui l'encadre renvoie à la fois aux temps précolombiens et à la culture populaire des prolétaires des zones suburbaines, espace 'autre' auquel La Niña Estrellita n'adhère pas (du moins pas encore) pleinement :

Haïti !... Comme il s'est adapté à cette terre !... Ça ne se déce pas dans le rhum qu'il boit maintenant à petites lampées... Le rhum,

⁵ Alexis semble anticiper ici la vision politique et culturelle d'« antillanité » qu'Édouard Glissant explicitera dans son *Discours antillais* en 1981, à cette différence près que l'idée de fédération de José Martí est résolument opposée à l'impérialisme des États-Unis, alors que chez Glissant, elle est tournée contre l'hégémonie métropolitaine et le néocolonialisme français.

naturellement, Haïti, dont le rhum est non pareil. Tout homme qui connaît vraiment bien la Caraïbe et en a pénétré l'esprit sait que qui n'a pas encore bu le rhum d'Haïti ne connaît pas le pétilllement irisé, subtil, charnel, radiant, rêveur, tout l'art de vivre que peut receler le rhum... [...] Le « Bacardi » de Cuba, bien sûr, le « Cidra » dominicain, les autres eaux-de-vie de canne à sucre, jamaïcaines, martiniquaises, portoricaines, etc., ce sont des bonnes choses, mais le rhum d'Haïti, c'est l'esprit du pays de la Fleur d'Or, de Tous-saint Louverture et de Dessalines. [...] Cet homme s'est lissé dans l'arcane secret de cette terre ! Ce qui impose Haïti dans ce tourbillon implacable et discret de fluences, c'est cette bonne odeur du clairin trempé, le « bois-cochon », le « zo-douvant », cette citronnelle et cette absinthe des faubourgs populaires, tout frémissements encore des fragrances de l'alcool vierge... [...] Seuls les Haïtiens véritables, fils légitimes de leur peuple et souchés à la terre natale consomment ces alcools. Or El Cauchó en porte le panache léger ! Recherchant toutes les nuances, tous les arcs-en-ciel de la vie et des sens, La Niña elle aussi a parfois bu de ces alcools, dans ses moments d'amertume, pour endormir son cœur... (118-9)

Au fil des pages de la mansion « Odorat », d'autres marqueurs culturels vont conforter le discours identitaire du narrateur. La « brillantine » par exemple, que La Niña Estrellita aperçoit sur les cheveux d'El Cauchó, aura pour effet de « réconcilier » les deux topiques « nationales » :

Ce qui se dégage des cheveux, ça c'est autre chose. Ça vient de plus loin, de pays que La Niña ne connaît pas mais dont elle a retenu les effluves sur les corps des innombrables hommes qui ont meurtri sa chair. Ça c'est l'Amérique centrale, c'est le Panama, Honduras, Costa-Rica... L'Amérique centrale... [...] Presque tout le monde se coiffe avec des « choses » comme ça... La Niña évoque cette vie dont, bien souvent, elle a entendu parler. Là se sont mélangés les hommes de toute l'Amérique centrale et latine [...] Les Haïtiens aussi y sont nombreux... En ces contrées, les brillantines ont cette insinuante odeur de moelle de bœuf, de nards orientaux et de la lavande... Cet homme a donc voyagé, il a vécu la dure vie des migrants d'Amérique centrale à la poursuite du travail et de l'impossible pain quotidien. (119-20)

Ces trois exemples éclairent déjà certaines modalités d'inscription du 'réalisme merveilleux des Haïtiens' dans la fiction. Face au discours programmatique du Manifeste, idéaliste et participant de l'axiolo-

gie de l'auteur préexistante au roman,⁶ le réalisme mis en texte dans *L'espace d'un cillement* s'élabore comme un jeu des codes culturels ouvert aux ambivalences, à des représentations identitaires superposées en contrepoint, aux polémiques cachées, sous-jacentes à un regard rassembleur. En tant qu'indices, elles minent de l'intérieur les « effets de thèse », en produisant, comme nous l'avons vu, des « effets de réel », des effets de « déterritorialisation » et de « reterritorialisation » langagière, créant par là-même une tension non résolue au sein de toute cette matière verbale hétérogène du roman, lequel, comme le dit Philippe Hamon forme « un carrefour de normes et carrefour d'univers de valeurs dont les frontières et les compétences ne sont pas forcément, toujours, parfaitement ajustées, complémentaires ou distinctes » (1997, 220).

3 Une écriture de la transe

La même dynamique textuelle qui contribue à la richesse polysémique du roman est à déceler au niveau de l'hétérophonie que Bakhtine, parlant du dialogisme romanesque, définit comme une diversité des voix individuelles et des registres sociaux de la langue qui les encadrent (Todorov 1984, 56, 89). L'hétérophonie implique une co-présence des voix sur un mode contrapuntique à l'intérieur des structures narratives, là où s'opère « la stratification interne du langage (i.e. du discours narratif), la diversité des langages sociaux et la divergence des voix individuelles qui y résonnent » (Bakhtine 1978, 90). Elle a trait aussi à la variété des registres stylistiques employés (familier, épique, lyrique, pathétique, etc.), là où « l'élément narratif peut être considéré du point de vue non pas de sa qualité représentative, objective, mais de celui de sa valeur expressive subjective » (91).

D'ordre général, mis à part les rares répliques effectives dans les dialogues des personnages, le discours narratif dans *L'espace d'un cillement* repose sur un discours mental. Ce dernier se décline sur trois instances narratives assumées par El Caucho, La Niña Estrelita et un narrateur omniscient qui s'interpose entre les deux pre-

⁶ Rappelons-en les trois postulats de base : « Pour se résumer le Réalisme Merveilleux se propose : 1. de chanter les beautés de la patrie haïtienne, ses grandeurs comme ses misères, avec le sens des perspectives grandioses que lui donnent les luttes de son peuple, la solidarité avec tous les hommes ; atteindre ainsi à l'humain, à l'universel et à la vérité profonde de la vie ; 2. de rejeter l'art sans contenu réel et social ; 3. de rechercher les vocables expressifs propres à son peuple, ceux qui correspondent à son psychisme, tout en utilisant sous une forme renouvelée, élargie les moules universels, en accord bien entendu avec la personnalité de chaque créateur ; 4. d'avoir une claire conscience des problèmes précis, concrets actuels et des drames réels que confrontent les masses, dans le but de toucher, de cultiver plus profondément et d'entraîner le peuple dans ses luttes » (Alexis 2002, 36).

mières et agit dans la structure énonciative comme auteur implicite, celui qui émet des jugements de valeurs, commente les pensées des personnages et organise le récit en tant qu'instance supérieure. Or, dans le roman d'Alexis, cette position en surplomb ne peut pas être assumée arbitrairement, l'ordre du récit, sa composition en une suite de six mansions, devant permettre aux deux amants de s'approcher et de se connaître graduellement, par intervalles. Cela implique un statut particulier de l'omniscience narrative étant donné qu'elle doit composer avec les voix des personnages. D'où, fréquemment, à l'intérieur des ingérences du narrateur qui veut susciter l'adhésion du lecteur en multipliant des opinions, voire de longues tirades sur tel ou tel aspect social, on a affaire à l'usage du discours indirect libre et, parfois, du monologue intérieur ; grâce auxquels ce même narrateur renonce à son emprise et permet à ses personnages d'accéder à l'autonomie expressive.

Voici un exemple où le narrateur, tout en prenant position au profit de ses intentions didactiques, prolétariennes, voire « populistes » – comme cela arrive aux narrateurs chez Zola (voir Grignon, Passeron 1986) – épouse le point de vue situé et limité de son héroïne, reposant entièrement sur une perception « olfactive » du réel qui entoure El Cauchó. Si cette perception se fait écho des idées du narrateur, l'usage du style indirect libre authentifie la voix de La Niña Estrellita, tout en donnant l'impression que cette dernière organise le récit en train de se faire :

Oui, elle parvient à recueillir le soupçon vague d'une odeur de pétrole, une pointe, dans le cocktail d'arômes qui se dégage de l'homme enkysté contre le bar dans un rêve mélancolique. On dit de ceux qui ont été ouvriers pétroliers qu'ils ne peuvent jamais se débarrasser complètement, leur vie durant, de cette odeur de benzène. Elle colle à eux comme un musc racial. La Niña en a eu la preuve avec des Vénézuéliens de rencontre dont elle a bercé les nostalgies, les désespoirs et les solitudes dans *son lit amer de putain penchée sur la douleur humaine...* Cet homme a peut-être travaillé au Venezuela. À moins que cette odeur ne vienne de son métier actuel de mécanicien. Non. Enfin... [...] La violente odeur de l'huile retient à son tour la narine de La Niña Estrellita. Ah oui ! Ceux-là peinent pour vivre, ils se salissent les mains en chantant, ils se vautrent sur le sol, couchés sous les moteurs qui pissent sur eux leurs déjections infâmes, bleues, sirupeuses, nauséuses... Pour vivre, il leur faut faire l'amour avec la machine, se glisser sous elle, se souder à son corps, marier le leur avec le ventre trémulant des mécaniques, épouser les calandres, caresser les boyaux, faire gémir leurs entrailles où palpitent des pistons, des courroies de transmission, des cadrans, des roues dentées, des moyeux dantesques. Les tuyaux d'échappement leur lâchent leurs

pets à la figure, les batteries d'accumulation urinent sur leurs bras des acides, les soupapes éjaculent sur eux leur sperme de leurs graisses lourdes, épaisses et noires [...] Ses doigts gourds, craquelés, fissurés, sont imprégnés à la vie à la mort par les goudrons carburés, huileux, épais et musqués... Cette odeur de bataille pour la vie, cette odeur de bataille pour le mouvement des mécaniques dont l'oreille suppute amoureusement les moindres plaintes, les moindres quintes de toux, cette odeur de bataille pour l'homme lancé à la conquête de la puissance et de l'humanité à travers les âges résonne pour la première fois aux narines de La Niña Estrellita comme une fanfare triomphale, barbare, interlope, mais tant belle qu'elle en est toute remuée... Tout amour à deux aspects, le revers et l'avant, l'aspect spirituel, la participation, et l'aspect physique, l'accouplement. L'amour, tout amour, contient en soi la possibilité d'une prostitution. Il en est de même pour le sentiment que révèle cette odeur. La Niña Estrellita perçoit enfin l'odeur de la sueur humaine, - cette même sueur que chante la Bible ! - et cette dernière essence achève de bouleverser son olfaction. Elle plonge soudain en elle-même en un point de son existence qu'elle avait cru à jamais effondré dans l'arcane nocturne, sans fond de sa *personnalité aliénée par sa prostitution...* (120-3; emphase ajoutée)

On le voit : si les pensées de La Niña Estrellita restent mises au service d'un discours « socialiste » et idéaliste, exhibant le langage des machines, le lexique de l'amour-haine du travail, les sociolectes du labeur ouvrier, de l'endurance, du sacrifice - un langage soucieux de donner un visage humain à l'aliénation des prostituées (ce qu'indiquent nos soulignements) -, sa « finalité » n'altère pas l'autonomie langagière de la petite putain du Sensation Bar, ajustée à sa perception sensorielle du monde ambiant. Qui plus est, le discours indirect libre gagne en lisibilité en tant que voix oblique, rabaisant le pathos associé à la cause ouvrière à un registre associé au bas du corps qui ne dédaigne pas l'abject (« musc racial », « pets », « pisser », « éjaculer », « sperme ») et qui, sur un mode carnavalesque, se nourrit de l'image eschatologique de la finale Rédemption de l'homme-ouvrier (« cette même sueur que chante la Bible ! »). La parole marxiste et les résidus langagiers de la religiosité (cet « opium du peuple ») ne se trouvent ici pas dans un rapport antinomique, mais dans un rapport dialogique, au-delà des contradictions réelles (extra-littéraires). Observé à ce niveau, le contenu social, gros d'intentions marxistes qui envahissent le texte, subit des glissements, des dévoiements, s'ouvrant à un jeu d'ambiguïtés et donnant lieu à une configuration sémantique complexe. On peut dire dès lors que du moment où les points de vue s'enchevêtrent, validant tout à la fois la totalisation (généralisation) et l'individualisation de la parole, le roman « socialiste », avec ses effets de thèse, perd en intelligibilité ; en revanche,

il gagne en réalisme et en lisibilité, donnant prise à l'interprétation et invitant le lecteur au questionnement.

Ce type d'énonciation hybride qui ressortit à l'hétérophonie est perceptible également lorsque le roman subit ce que Charles W. Scheel appelle une « exaltation auctoriale », en parlant du réalisme merveilleux et du réalisme magique : « En l'occurrence, le travail auctorial de la narration traduit manifestement une exaltation, seule capable de produire l'incandescence nécessaire à la fusion des codes (*in extenso* : le code réaliste et le code merveilleux) dans le discours de la narration » (2005, 214). Dans *L'espace d'un cillement*, l'exaltation auctoriale se manifeste à l'intérieur du discours indirect libre chaque fois que le narrateur, en tant que porte-parole de l'auteur, tient à montrer le comportement « objectif » de ses personnages, tout en feignant de s'effacer et de limiter par là même son omniscience. Cette ruse est particulièrement saillante dans les séquences qui racontent les approches « olfactives » d'El Caucho par La Niña Estrellita. Le discours indirect libre, mû par une identification émotionnelle avec les personnages, produit alors de puissants effets de poétisation et d'érotisation du langage :

Écartant de la main les admirateurs qui s'approchent d'elle, La Niña se dirige tout droit vers le bar [...] elle navigue comme un steamer opiniâtrement orienté, nuit et jour, vers son cap, droit à l'homme qui, du bar, la regarde venir. [...] Soudain, la mâle odeur de l'homme l'envahit. Elle ne peut plus parler, le souffle coupé, humant malgré elle ce musc de chair masculine. Toute odeur de travail, toute senteur rémanente a disparu de ce corps [...] Elle se dit qu'elle respire *son* homme !... *Son* homme est là... Elle en a reconnu l'aromate. C'est bien ça. Un mélange ardent et embrasé, quelque chose comme les fanes d'herbe « madame-michel » en été, les feuilles de malaguettes brûlées ou ces pollens de la Saint-Jean que le vent apporte à satiété avec les papillons. Ça suggère un goût des pistaches des Indes, les *dols* que les enfants grillent à la belle saison pour les croquer et aussi le bouleversant bouquet des « nœuds » de taureau, rôtis et accommodés à la sauce piquante... La gorge de La Niña est sèche, contractée, ses seins revivent, son sexe palpite sous son slip. Ses sens morts depuis de longues années se sont électrisés, se sont ranimés ! [...] Comme un animal tirant sur sa loge, elle tourne autour du piquet qui la retient prisonnière, elle le halène, buvant sans cesse la mâle odeur, la humant, la mussant, l'odorant, la flairant, ravagée de froid et de chaleurs. (143-5; en italique dans le texte)

Or, il faut noter que des effets similaires marquent également le discours du narrateur lequel reste comme contaminé par le même registre émotionnel, quoique sans se rétracter complètement. Dans

la mansion 'Le goût', par exemple, ce même langage compulsif, ré-activé par une accumulation effrénée de verbes, la prolifération de substantifs synonymes et de comparaisons, signale en même temps l'irruption du merveilleux dans le texte. Le merveilleux, transparaissant à même la matière verbale, acquiert alors le statut de langue-image, une langue matricielle, tellurique et baroque (cf. Shelton 1993, 179-80), qui ramène à la mémoire une richesse « gustative » diffusée par la bouche de la femme aimée :

Une fois El Caucho est allé se promener avec une petite voisine... Peut-être n'est-ce qu'un souvenir de rêve ?... Qui était-ce encore, cette petite fille ?... [...] en mauvais garçon qu'il a toujours été, El Caucho a embrassé la fillette... Toute la mer de la Caraïbe était dans cette bouche !... Depuis lors, il en a cherché, des bouches qui aient le même goût !... El Caucho, tu auras beau chercher, fouiller la terre entière, soulever les pierres, écarter les feuilles mortes, grimper aux arbres, courir les plages, les ravins, les dunes, les savanes, les vallées, les lagunes, les plaines, les montagnes, tu sais bien que tu ne retrouveras jamais la joie unique de ton enfance, tu sais bien que tu ne découvriras jamais la bouche humaine qui ait le même goût. Cette bouche c'est toute ta jeunesse, El Caucho. [...] Puis cette langue est descendue et a remonté le long des gencives, elle a frôlé les dents. Elle s'est changée en quelque chose de mentholé, de frais, de spirituel qui a couru au créneau des incisives comme une fontaine d'avril. Alors, soudain, les muqueuses de ta bouche se sont soudées aux muqueuses de l'autre bouche : une cayemitte, El Caucho, une cayemitte, le fruit de la vieille Caraïbe ! Un fruit qui est chair vivante, chair violette, qui est suc et gel, qui est glace, qui est gélatine, un fruit qu'on ne créera pas une autre fois sur terre !... La conjonction de deux bouches a précédé le miracle. Le miracle est advenu. Il a surgi sous la forme de ce corps charnu, vénusien qui recherchait la bête gommeuse de ta langue et les deux bêtes se sont battues, se sont enroulées et déroulées. Une bête goulue, une bête danseuse aussi bonne danseuse que La Niña, une bête sauvage, féroce et voluptueuse qui recherchait son épousée, qui l'a traquée, coincée et faite prisonnière, qui l'a tenue, ravie, enchantée de son propre enchantement... (250-1)

Cependant, l'exaltation narrative (auctoriale) avec sa profusion de lexies érotiques, ne peut pas être dissociée de l'espace-temps qui la motive. La valeur chronotopique du Sensation Bar et du bordel La Frontière, où vont se cristalliser la métamorphose et le ressaisissement identitaire de deux amants, acquiert ici toute sa densité sémantique. Le chronotope du bar/bordel figure d'une part le lieu essentiel de la crise d'identité éprouvée par les deux héros ; d'autre part, il figure le lieu de transgression de l'ordre du réel et renvoie à un hors-

lieu qui est de l'ordre du rêve et de l'imaginaire où le temps n'a ni unité ni entité. C'est là, en effet, où s'opèrent la purification, la quête orphique de l'amour et de la dignité ainsi que l'accession finale à la mémoire individuelle et collective des deux héros. C'est aussi un espace-temps sensoriel, régi par la formule compositionnelle du roman divisé en une suite de mansions, mais aussi un espace-temps de soliloques, d'introspections où s'opère ce que Bakhtine appelle l'« approche dialogique de soi-même » (1970, 167) qui permet aux deux amants d'exprimer leur aliénation et leur mal-vivre et de se découvrir mutuellement. Enfin, c'est un lieu interlope par trop réel, là où se chevauchent les discours sociaux et s'articulent les tensions entre eux. À ce niveau, le roman s'ouvre à l'*hétérologie*, associée par Bakhtine à la diversité de discours sociaux que le roman est susceptible de mettre en scène, et laquelle, comme l'explique Todorov, « naît spontanément de la diversité sociale » (1984, 90).

4 À la croisée des discours sociaux

Dans *L'espace d'un cillement*, l'hétérologie retrouve ses assises dans l'imaginaire social dont le roman est un puissant réceptacle. En effet, à côté du discours médical et syndical qui trahissent la formation et l'activité de Jacques Stephen Alexis, on peut y appréhender deux discours sociaux qui s'enchaînent l'un dans l'autre, non sans tension. Il s'agit au premier chef de la « parole prolétarienne » qui ressortit à l'horizon politique et idéologique de l'auteur. Dans le cas d'Alexis, cet horizon se lit aisément à partir des indices extra-textuels disséminés dans le texte : l'action se situe pendant la Semaine Sainte en avril de 1948 ; on l'apprend par une lettre datée du 22 janvier 1948 qui annonce l'assassinat à Manzanillo de Jesus Mendez, syndicaliste cubain, figure tutélaire d'El Cacho (107). C'est aussi l'année où le Président Dumarsais Estimé, accusé de « noirisme » par l'opposition (237), à la merci des intérêts américains (268), s'apprête à organiser une exposition universelle pour développer le tourisme (268, 273) et envoie les militaires à la frontière de la République Dominicaine (268) pour menacer le Président Leonidas Trujillo, responsable des « Vêpres dominicaines », le fameux massacre en 1937 des travailleurs de la canne haïtiens immigrés. Un autre référent important signalé par le texte : la grève générale organisée en 1947 par les ouvriers syndiqués de la F.T.H. (Fédération des travailleurs haïtiens) dont El Cacho est un des activistes (268, 271).

Ce réseau d'indices permet de cerner le système de valeurs par rapport auquel Alexis va se situer dans son roman. Le texte va se saisir de ce cadre axiologique, tantôt par des maximes explicites – « C'est ça l'action révolutionnaire véritable dans la Caraïbe, donner une base économique à l'indépendance nationale, une base

industrielle » (273) ; tantôt par le truchement des idéologèmes qui font écho à l'idée d'émancipation collective, chère à l'écrivain – « En dernière analyse, les seins lubriques de Luz-Maria témoignent pour l'homme ! Par mille petits signes avant-coureurs l'époque annonce la perspective de grands changements » (189) ; tantôt par des formules galvanisées par la *doxa* militantiste – « étant donné qu'il est impossible qu'une putain trouve et vive un amour véritable, que tous ses actes sont faussés par cette morale sociale qui la condamne et par les exigences pratiques de sa fallacieuse révolte dans la lutte pour l'existence, cette chimère est en conséquence inutile. Pas d'utopie pour moi, C.Q.F.D. !... Hélas ! » (218). Il est à noter aussi que l'usage de l'indirect libre permet à la parole prolétarienne du protagoniste de contaminer celle du narrateur :

La vie est un jeu, aventure, exploration, qu'a-t-il à perdre en saisissant à bras-le-corps cette ébauche de femme déséquilibrée par la vie ?... Tout de même, Cuba et Haïti, ça se ressemble drôlement. Bien sûr, là-bas la classe ouvrière est plus nombreuse, on se bat mieux, on a plus d'expérience dans un certain sens, mais la pénétration impérialiste est plus profonde, en somme ça s'équilibre... Ici le peuple a plus de traditions révolutionnaires, les autres classes sociales sont moins conservatrices et moins organisées... Des deux côtés on fait des blagues : question de couleur et « authentiques » en Haïti, *autenticos, revolucionarios, ortodoxos* et divisions ouvrières à Cuba. [...] Camarade El Caucho, dans tes amours, n'oublie pas la Caraïbe qui t'attend et espère l'effort de millions de El Caucho... (274-5; en italique dans le texte)

En contrepoint de la parole prolétarienne qui ne laisse rien au hasard et pointe vers un « avenir radieux », le roman laisse apparaître un discours humaniste chrétien, moins déterministe et plus volontariste, tenant davantage à l'incitation qu'à une explication rationaliste de type marxiste. Fondé sur l'idée fraternelle de « la belle amour humaine » (246), idée-image disséminée dans le texte, ce discours apporte un complément de sens au premier et l'« humanise » en quelque sorte.

À cet égard, force est de constater que ce discours est humaniste et chrétien car il s'agrège des bribes du langage religieux, porteur du message évangélique. Nous avons vu déjà combien la référence au religieux est importante pour la Niña Estrellita qui associe « la sueur humaine » à la parabole biblique de la résurrection des hommes, et qui cherche la délivrance de son « calvaire » (122) sous l'invocation de sa patronne, la *Virgen del Pilar*. Or, il est frappant d'observer que cette isotopie « évangélique » est également visible en creux de la parole ouvrière. Le discours humaniste chrétien trouve ici son appui sur des sentences : « Qui donc après cela peut croire que les vrais Jésus sont mortels. Eux qui se sont fait hommes parce que tous les

hommes sont des dieux en puissance, les seuls... » (129). Parfois, il prend la forme des envolées épico-héroïques et visionnaires :

Tous, bourgeois, épaves, travailleurs, prêtres, révolutionnaires, mystiques, explorateurs, aventuriers, intellectuels, mendiants, tous, ils poursuivent désespérément la même chimère, la communion, la fusion avec quelque chose qui n'est pas eux mais dont ils devinent la grandeur. Non ! Il n'est pas possible que tant de passion gaspillée au long de la longue marche de l'humanité n'ait en définitive son couronnement. Quelque chose de grand en sortira. L'amour total est une certitude et ce sera la divinisation ultime de l'homme. (188)

Le discours humaniste chrétien est également perceptible sur un mode plus humble et intime qui exprime une véritable fascination pour le Mystère de la Passion, organisé dans l'église le Jeudi saint :

Les voûtes résonnent du phrasé modulé et divisé du plain-chant. Mille voix contraires ondulent, des cris, des plaintes, des appels graves, pressants, angoissés, se mêlent, s'entrechoquent pour constituer une polyphonie grandiose. Au milieu des fumées d'encens, des brûleries des cierges et des harmonies sourdes des instruments d'église, c'est une immense et unique interrogation exprimée sous toutes les formes. Il ne faut pas s'en moquer, c'est toute l'histoire de la planète Terre qui est incluse dans ces psaumes, ces hymnes et ces lamentations. C'est l'humanité qui continue d'interroger. Sa question est grave, haute, tragique. Il ne faut pas s'en moquer. Voilà des millénaires que l'humanité supplie. Il faut écouter chapeau bas si l'on veut comprendre où on est et comment l'humaine nature se dirigera demain. (279)

Et, c'est significativement au son du « carillon déchaîné et l'alléluia des cloches » (334) et au rythme « des tambours exaltés des *Rara* » (346), de la musique afro-chrétienne du vaudou, que se clôt le récit, tandis que le « Coda » en forme d'épilogue est précédé d'une épigraphe tirée d'un poème de la Sœur Inès de la Cruz, poétesse mystique du XVII^e siècle baroque mexicain. Par conséquent, la pertinence et la légitimité du religieux n'ont rien d'extérieur ou de superflu par rapport à la place occupée dans le texte par la parole prolétarienne. Sans transgresser cette dernière, sans en réduire la portée ou en bloquer le sens, le discours humaniste chrétien et son corollaire, le discours idéaliste de l'amour humain, la perturbent, en affleurant sans cesse dans le tissu discursif du roman en tant que parole oblique, ambiguë et opaque par rapport au projet idéologique de l'auteur, ne le laissant pas complètement tourner aux prophéties du roman socialiste. Vu au prisme de cette intense interaction dis-

cursive, immanente à l'écriture du roman, Alexis apparaît comme un écrivain fasciné par le communisme, certes, mais prenant ses distances par rapport à lui.

Dans *L'espace d'un cillement*, la polyphonie à l'œuvre signale, tout compte fait, une coexistence des contraires, des oppositions non contradictoires, sans domination. Elle laisse apparaître en permanence le travail du texte sur l'idéologie en tant que processus de sa textualisation et de son esthétisation, donnant à lire des écarts et des dysfonctionnements vis-à-vis des sens univoques du roman socialiste. Appelant une attention à l'hybridité et l'hétérogénéité de la structure discursive du roman, la polyphonie contribue sans doute à une véritable esthétique réaliste de Jacques Stephen Alexis et au plaisir de la déchiffrer dans toute son épaisseur.

Bibliographie

- Alexis, Jacques Stephen (1957). « Où va le roman ? Débat autour des conditions d'un roman national chez les peuples noirs ». *Présence Africaine*, 13, 81-101.
- Alexis, Jacques Stephen [1956] (2002). « Du réalisme merveilleux des Haïtiens ». *Présence Africaine*, 165-6(1), 91-112. URL <https://www.cairn.info/revue-presence-africaine-2002-1.htm> (2019-02-15).
- Alexis, Jacques Stephen [1959] (2010). *L'espace d'un cillement*. Paris : Gallimard. L'imaginaire 114.
- Angenot, Marc (1979). *Glossaire pratique de la critique contemporaine*. Montréal : Hurtubise HMH.
- Bakhtine, Mikhaïl (1970). *La poétique de Dostoïevski*. Paris : Seuil.
- Bakhtine, Mikhaïl (1978). *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard.
- Chanady, Amaryll (1999). *Entre inclusion et exclusion. La symbolisation de l'autre dans les Amériques*. Paris : Champion.
- Chemla, Yves (2003). *La question de l'Autre dans le roman haïtien*. Guyane ; Guadeloupe ; Martinique ; Paris ; Réunion : Ibis Rouge éditions.
- Dash, Michael (1974). « Marvellous Realism. The Way out of Négritude ». *Caribbean Studies*, 13(14), 57-70.
- Grignon, Claude ; Passeron, Jean-Claude (1986). *Le Savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*. Paris : Seuil.
- Hamon, Philippe (1997). *Texte et idéologie*. Paris : Presses Universitaires de France. Quadrige.
- Laroche, Maximilien (1987a). *L'Avènement de la littérature haïtienne*. Québec : GRELCA.
- Laroche, Maximilien (1987b). *Contribution à l'étude du réalisme merveilleux*. Québec : GRELCA. Essais 2.
- Munro, Martin (2007). *Exile and Post-1946 Haitian Literature*. Alexis, Depestre, Ollivier, Laferrière, Danticat. Liverpool : Liverpool University Press. Contemporary French and Francophone Cultures 7.
- Robin, Régine (1986). *Le réalisme socialiste. Une esthétique impossible*. Paris : Payot.

- Robin, Régine (1992). « Pour une sociopoétique de l'imaginaire social ». Neefs, Jacques ; Ropars, Marie-Claire (éds), *La poétique du texte. Enjeux sociocritiques*. Lille : Presses Universitaires de Lille, 95-121.
- Scheel, Charles W. (2005). *Réalisme magique et réalisme merveilleux. Des théories aux poétiques*. Paris : L'Harmattan.
- Séonnet, Michel (1983). *Jacques Stephen Alexis ou 'Le voyage vers la lune de la belle amour humaine'*. Toulouse : Pierres Hérétiques.
- Shelton, Marie-Denise (1993). *Image de la société dans le roman haïtien*. Paris : L'Harmattan.
- Todorov, Tzvetan (1984). *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*. Suivi de *Écrits du Cercle de Bakhtine*. Paris : Seuil. Poétique.

D'une Obscure Polémique

Yves Chemla

Université Paris Descartes, France

Abstract In 1958, in the pages of the Port au Prince daily newspaper *Le Nouvelliste* one could read violent exchanges between two major internationally-recognised writers. Back from exile in the capital a few months apart, Jacques Stéphen Alexis and René Dépestre, the two major protagonists of the Revolution of 1946, clashed about the creation of the Port-au-Prince office of the African Society of Culture, which had been envisaged at the 1st Congress of Black Writers and Artists in 1956 at La Sorbonne. Well known, published, figures in the international communist movement, the two writers opposed each other under the gaze of Haitian society, and François Duvalier, who would be elected president in 1957. The controversy increased in intensity for several weeks, and soon became an exchange of accusations and insults. The initial pretext gave way to radical criticism, which skewed the aesthetic, political and anthropological conceptions of the two writers. But the verbal violence ended up destroying any credibility that the debate might have had. It was during this period that the violent and dictatorial police state emerged, and its growth could not be prevented.

Keywords African Society of Culture. Communist movement. Marvellous realism. Duvalier dictatorship. Popular aesthetics.

Sommaire 1 Contexte de la polémique. – 2 Alexis en Europe. – 3 Premières pérégrinations de Dépestre. – 4 Précarité des sources premières. – 5 1957 : installation du climat de violence. – 6 1957 dans le monde. – 7 Polémique initiale. – 8 On en vient à parler de la Société Africaine de Culture (SAC). – 9 Première riposte de Dépestre. – 10 Alexis dénonce Dépestre. – 11 Atteintes à la dignité. – 12 Acmé et fin de la crise. – 13 Quelques échos contemporains. – 14 La tension. – 15 Une syntaxe délétère



Peer review

Submitted	2019-05-28
Accepted	2018-07-31
Published	2019-12-19

Open access

© 2019 |  Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Chemla, Yves (2019). "D'une Obscure Polémique". *Il Tolomeo*, 21, 69-102.

En 1958, à Port-au-Prince, un échange assez vif entre Jacques Stéphane Alexis et René Dépestre prend la forme d'une manifestation de haines croisées. Ce qui ne laisse pas de surprendre, de prime abord: les deux hommes sont compagnons de lutte: en 1946, ils font partie du groupe de jeunes gens en colère dont l'activisme cristallise le ressentiment populaire à l'égard du régime du président Lescot, et qui le font tomber. Auréolés de cette gloire, ils font figure de jeunes leaders (ils ont 24 et 22 ans), et quittent Haïti à la suite de Gérard Bloncourt, leur compagnon de lutte qui a été banni. Ils suivent pendant cet exil des chemins divergents, quoique proches du mouvement communiste français et international. De surcroît, cette violente polémique n'appartient pas à l'histoire littéraire écrite. Cependant, dès qu'elle est évoquée, plusieurs interlocuteurs savent qu'il y a eu polémique et qu'elle fut violente. Dépestre l'occulte dans la chronologie élaborée par les soins d'Hoffmann.¹ Dans le livre qu'il a consacré à Jacques Stéphane Alexis, Michel Séonnet ne la mentionne pas. En revanche il évoque longuement la rivalité qui s'est installée entre Alexis et Dépestre et rappelle les sinistres rumeurs qui ont couru et courent encore sur les raisons de la disparition de Jacques Stéphane Alexis lors de son débarquement de 1961. Il les nuance toutefois: les services politiques soviétique et cubain avaient semble-t-il une assez piètre opinion des exilés haïtiens, en raison de leurs dissensions nombreuses et de leur difficulté à élaborer des projets communs. Mais Alexis était surtout soutenu par les dirigeants chinois, au moment où Union Soviétique et Chine communiste sont au bord de la guerre. Il se pourrait que le coup vienne plutôt de là. On ajoutera qu'en délicatesse avec le régime cubain après le procès d'Heberto Padilla, il ne serait pas étonnant que les services cubains aient aussi actionné ces rumeurs pour ternir complètement l'image du poète.

Il importe évidemment de contextualiser la polémique qui a laissé des traces dans l'histoire littéraire haïtienne, et dont certains échos ne sont guère apaisés plusieurs décennies après. On a utilisé ici deux sources de documentation. La première est la collection numérisée du quotidien *Le Nouvelliste*, disponible sur le serveur de la Bibliothèque numérique de la Caraïbe (www.dloc.com), pour les années 1956-58. Certes, la numérisation très imparfaite nuit souvent à la lecture. Cependant, on ne peut se défaire d'une impression assez brutale à la lecture ou plutôt au feuilletage du quotidien: la diversité phénotypique de la population haïtienne y est très peu représentée, par exemple dans les publicités, nombreuses. L'impression est forte d'une dissociation entre le support, la représentation du monde qui en sous-tend le discours, et la réalité qu'est censée rapporter le contenu des articles, ce qui accentue encore l'impression d'étrange-

¹ <http://ile-en-ile.org/chronologie-de-rene-depestre/> (2018-11-12).

té. Ce premier constat effectué, on relève que les articles concernés se sont échelonnés entre le 5 février et le 22 mars 1958.

La seconde source est l'ouvrage de Leslie Péan, paru en 2007, le tome IV de son *Histoire d'Haïti, économie politique de la corruption: L'Ensaucement macoute et ses conséquences. 1957-1990*.²

1 Contexte de la polémique

La polémique trouve son origine dans une décision prise pendant le Congrès de 1956. Lancée lors du premier Congrès International des écrivains et artistes noirs par Alioune Diop, la Société Africaine de Culture (SAC) est dotée en 1958 d'un statut consultatif par l'UNESCO, et elle se constitue en sections nationales en Afrique, aux États-Unis et en Haïti. La revue *Présence Africaine* en devient de facto l'organe de liaison, et les bureaux nationaux sont considérés comme autant de lieux d'expérimentation, de réflexion, et d'échanges. C'est la SAC qui va préfigurer et organiser le deuxième congrès, à Rome en 1959, ainsi qu'après les indépendances les festivals : en 1966, le premier festival des arts nègres de Dakar ; en 1969 celui d'Alger, par exemple. C'est aussi dans les débats organisés à ces moments, ainsi que dans le travail continu, que vont être pensées les questions liées aux droits humains, aux droits économiques, à la condition féminine, à la lutte contre le sous-développement. Au fil des ans et des générations, des nuances, des corrections sont apportées, au fur et à mesure que les sociétés concernées sont travaillées par l'organisation politique des pays indépendants – les partis uniques –, la continuation, sous de nouvelles formes, de l'emprise coloniale. Il faut reconnaître que dans ces efforts pour penser et construire un monde différent, la place de la pensée haïtienne aurait pu être essentielle, en raison même de l'antériorité de la décolonisation du pays, et de sa geste victorieuse. Mais la mécanique s'est enrayée, en particulier en raison de l'instabilité politique au pays. Mais aussi et surtout parce qu'à partir de 1957, les autorités haïtiennes ferment le pays. Ce qui demeure comme élaboration intellectuelle commence à s'éloigner et consacrera ses efforts à penser la résistance au duvaliérisme, et à agir dans cette direction.

À Port-au-Prince, la création de la section nationale de la SAC est l'objet d'une polémique qui va enfler pendant un mois, entre février et la fin mars 1958. Alexis semble avoir été pressenti pour la mettre en place. Mais il est lui-même invité à une réunion de constitution,

² Leslie Péan a bien voulu répondre à mes questions concernant les deux lettres de Lespès qu'il édite dans ce grand ouvrage. Qu'il en soit ici remercié.

qui est dirigée par Dépestre.³ Les deux amis vont alors protester chacun de leur propre légitimité. La polémique va alors dépasser le cadre de la seule Société Africaine de Culture et va glisser dans d'autres cadres, et prendre en charge d'autres motifs qui tiennent du politique, certes, mais surtout de la conception même de la place dans la société de ceux qu'on désigne comme leaders d'opinions.

Le résultat sera désastreux : c'est une grande partie de la crédibilité des forces de la gauche intellectuelle et artistique qui va voler en éclat dans ces échanges qui vont se perdre jusque dans l'insulte. Mais ce que la presse et ici en l'occurrence *Le Nouvelliste* seulement laisse apparaître est que cette polémique ne se perd pas totalement : dans l'ombre, visiblement, elle profite au nouvel homme fort d'Haïti, François Duvalier.

2 Alexis en Europe

Il convient de revenir en arrière, tant dans la polémique, il est fait référence aux années qui vont de 1946 à 1957. Ce sont des années de désenchantement. S'il est parfois mesuré chez Jacques Stéphane Alexis, il semble particulièrement aigu pour René Dépestre. Le temps de la polémique est aussi celui d'une série de règlements de compte avec soi-même.

Dès le départ du président Lescot en exil, et malgré la fondation par les jeunes révolutionnaires d'un Front Démocratique Unifié doté d'un Comité de Salut public dont le secrétaire général est Jacques Stéphane Alexis, l'armée prend le pouvoir. Très vite, Alexis rejoint le Parti Communiste Haïtien. En mai 1946, Dumarsais Estimé est élu président de la république. Alexis proteste, il est emprisonné. Quand il sort de prison, après quelques temps, il passe les derniers examens de médecine, soutient son doctorat et part en Europe. Il a 24 ans. À Paris, il poursuit sa formation dans divers hôpitaux. Il rencontre Françoise Montes aux Jeunesses Communistes et ils se marient en 1949. Florence naît en 1951. Il participe aux événements organisés par le Parti Communiste Français ou dont le Parti est le relais, notamment en 1949 le Premier Congrès des Partisans de la Paix, ou en 1953 le Festival de la jeunesse à Bucarest. Peu à peu, aussi, il met en place une logique de réseau, à l'exemple de ce qu'avait accompli son prédécesseur Jacques Roumain. Ce sont d'abord des amitiés

³ Il y a une hésitation notable dans l'orthographe du nom du poète. Pratiquement toutes les références françaises écrivent Dépestre. Cependant, dans les références haïtiennes et particulièrement dans la presse des années '46-'59, c'est bien Dépestre qui est graphié. Le site Haïti-référence écrit dans la section 6400. Notables et personnalités d'Haïti « René Dépestre ». On choisira ici cette forme (<https://www.haiti-reference.com/notables/getperson.php?personID=I126&tree=ecrivains>, 2019-11-26).

et des relations politiques qui se mettent en place, et qui vont jouer un rôle essentiel dans la carrière politique et géopolitique d'Alexis. Mais ce sont aussi des rencontres avec des écrivains de gauche, voire proches ou membres du Parti Communiste, ou bien de l'aire de la Caraïbe et de l'Amérique du sud, au faite de leur gloire : Césaire, Guil-lén, Neruda, Amado, mais aussi Senghor et Aragon, notamment. Il écrit, et termine au début de l'année 1954 *Compère Général Soleil*, publié immédiatement par Gallimard en 1955. Mais à la fin de l'année 1954, il quitte Paris. Il arrive à Port-au-Prince en février 1955, après être passé par Cuba, le Mexique et le Guatemala. Il commence à écrire *Les Arbres musiciens*. Il travaille à l'hôpital général de Port-au-Prince. Emprisonné à la suite du décès d'un ministre à l'hôpital (de là découle la légende d'un Alexis médecin⁴ désinvolte), libéré sur la pression de l'Ordre des Médecins d'Haïti, il est ainsi prévenu de la surveillance dont il est l'objet. Il reste dix-huit mois, et son activité est intense. Il s'attache à renouer d'abord avec la vie quotidienne haïtienne. Dans une « Lettre ouverte à Jacques Lenoir », citée par Michel Séonnet, et publiée en novembre 1955, il reproche à Dépestre justement de ne pas chercher à renouer avec l'Haïti réelle :

Quand nous disons que le dur exil coupe un René Dépestre [sic] de ses sources vives, c'est cela qui nous vient en esprit en réalité ; c'est ça qui fait qu'il s'égare sur des problèmes formels, étant donné que le 'cordon ombilical' qui le relie à la vie quotidienne haïtienne est combien ténu maintenant, sinon coupé... (Séonnet 1983, 63)

Il participe à de nombreuses rencontres, tout en écrivant *Les Arbres musiciens*. Ce travail intellectuel, qui interroge les antagonismes structurant la culture haïtienne, est de surcroît au cœur du roman.

1956 le trouve à Paris : il termine la procédure de divorce avec Françoise. Au début de son séjour, il participe au Premier Congrès des Écrivains, Artistes et Intellectuels du monde noir, qui se tient pendant trois jours à la Sorbonne, dans l'amphithéâtre Descartes. Il prononce les *Prolégomènes à un manifeste du réalisme merveilleux des Haïtiens*, première théorisation culturelle haïtienne contemporaine, et dont le retentissement est encore audible plus de 60 ans après. Il reste en France jusqu'en mai 1957. Il écrit, principalement en résidence au moulin d'Andé. Il a terminé *Les Arbres musiciens*, publié en 1957 et s'est lancé dans *L'Espace d'un cillement*. Il en remet le manus-

⁴ Voir Dorsinville 2006, 483. Voir aussi l'allusion de Francis-Joachim Roy, dans son roman *Les Chiens* (2019, 180 ss.). Alexis y est représenté à travers le personnage de Georges-Jacques Darcourt. Le roman a été publié initialement par Robert Laffont en 1961, date à laquelle on ignorait le sort de l'écrivain.

crit ainsi sans doute que celui du *Romancero aux étoiles* à Gallimard. Le 16 mars, *Le Nouvelliste* reprend un entretien avec Sophie Brueil paru dans *Les Lettres Françaises*. « Les prochains livres de Jacques Alexis » annonce la publication prochaine des *Arbres musiciens*, « une grande fresque des années 41-44 », ainsi que de *La Rose des yeux*, « l'histoire d'une respectueuse qui 'travaille' à Port-au-Prince ». Il s'agit évidemment de *L'Espace d'un cillement*. Il y annonce d'autres œuvres, pour le moment disparues : deux pièces de théâtre, dont une en créole, « Rossignol mangé corossol » ainsi qu'un roman consacré à la crise de 1929 perçue dans une famille de millionnaires étatsuniens.

Le 25 mai 1957, il débarque à Port-au-Prince.

L'homme a voyagé en Europe. Il a côtoyé le monde des activistes communistes et stalinien, a pris parti avec Aragon contre les insurgés hongrois, s'est construit une pensée à partir du matérialisme historique. Ce 25 mai, Port-au-Prince est à feu et à sang. Gérard Pierre-Charles écrit : « Restait à faire la difficile connexion du 'réalisme merveilleux' et la connaissance réelle des choses et des hommes du pays qui seule peut naître de la praxis » (Séonnet 1983, 139). Face à Duvalier, les forces politiques sont dispersées. Le 22 septembre 1957, Duvalier est élu président de la république. De nombreux procès politiques vont s'ouvrir. Le 26 février 1958, Alexis publie dans *Le Nouvelliste* un article dans lequel il fait quelques reproches à son ami René Dépestre. Une polémique s'engage, violente, au ton âpre. Elle s'étale dans les colonnes du *Nouvelliste* jusqu'au 22 mars 1958. Le 31 décembre, Jacques Stéphen Alexis et Andrée Roumer se marient.

En juillet 1959, il part, invité à Moscou au XXXème congrès de l'Union des Écrivains Soviétiques.

3 Premières pérégrinations de Dépestre

Également inquiet par la junte en 1946, emprisonné, René Dépestre quitte Haïti après l'élection de Dumarsais Estimé en août de cette année. Boursier de l'État d'Haïti, il s'installe à Paris et suit des études de lettres et de sciences politiques. Il est accueilli à Paris par Césaire, connu en 1944, et qui lui fait rencontrer les cadres du PCF. Il s'intéresse au mouvement de la négritude et aux mouvements qui luttent pour la décolonisation. Il se marie en 1949 avec Edith Gombos, qui est d'origine hongroise. Expulsé de France en 1950 sur l'accusation d'activisme politique, il rejoint la Tchécoslovaquie. Le couple découvre, consterné, la réalité de l'existence dans un pays gouverné par les stalinien, notamment l'antisémitisme qui vise Edith Dépestre, accusée d'être une agente d'Israël. Le procès de Slansky et de ses compagnons leur donne une autre version de la réalité des mondes socialistes, en particulier la dévoration de leur propre progéniture. Une entrevue l'année suivante avec le journaliste de l'*Hu-*

manité Pierre Courtade, racontée dans *Bonsoir Tendresse* montre que cette réalité était connue et partagée :

Joseph Vissarionovitch Djougachvili, le guide suprême de nos connaissances, est le principalissime forban du Kremlin ! Son acolyte le plus proche, Lavrenti Pavlovitch Beria, est une canaille armée d'une hache d'abordage ! Ils font tous les deux partie des grands flibustiers de l'histoire [...] L'épreuve que vit ton couple est une idylle au carnaval de Venise, comparé à la neige des Sibéries qui, en cet instant même, dans l'hiver des âmes et des corps en détresse, tourbillonne en flocons de haine et de mépris autour de l'innocence, de la solitude, de la désolation de dizaines de milliers de déportés. (Dépestre 2018, 66)

En 1951, l'écrivain de Bahia, Jorge Amado, engage René comme secrétaire. En 1952, le couple Dépestre essaie de se rendre à Cuba, à l'invitation de Nicolas Guillén. Mais dénoncés comme des agents communistes par les autorités haïtiennes, les époux Dépestre sont arrêtés et expulsés, cette fois vers l'Italie, qui ne leur délivre pas de permis de séjour. Ils entrent clandestinement en France, cachés par Gérard Bloncourt,⁵ avant d'être expulsés, de rejoindre l'Autriche à l'instigation du Parti Communiste pour participer à la préparation du Congrès Mondial pour la Paix en décembre. Obligés de rentrer en Tchécoslovaquie, ils sont invités alors à se rendre au Chili, où ils passent sept mois. Ils se rendent ensuite en Argentine, puis, invités par Jorge Amado, ils séjournent environ deux ans à São Paulo tout en militant dans la clandestinité. René reçoit une formation militaire. En 1955, le permis de séjour est accordé en France, après une intervention de Senghor, et les époux rentrent, au moment où ils commencent à être inquiétés par les forces qui vont peu à peu déclencher le coup d'État de 1964 et instaurer la dictature au Brésil. 1955 est aussi l'année de la controverse avec Césaire autour de la question de la poésie nationale (voir Douaire-Banny 2011). Dépestre est pris entre plusieurs exigences, plusieurs attentes. Mais le texte publié dans *Présence Africaine*, « Réponse à Aimé Césaire », après la réaction violente de ce dernier à la lecture de la lettre à Charles Dobzynski dans *Les Lettres Françaises* tente de situer une nouvelle fois la poésie haïtienne dans sa propre perspective nationale, si longtemps déniée. Une phrase rassemble le point de vue de Dépestre, parmi tant d'autres dans ce texte : « Le créole est la revanche de l'esprit créateur du peuple sur l'obscu-

⁵ Gérard Bloncourt, 1926-2018. En 1946, ouvrier typographe, il participe avec Dépestre et Alexis au déclenchement de la révolution qui fit renoncer à la présidence Élie Lescot. Condamné à mort par un tribunal militaire, André Breton obtint sa vie, à condition du bannissement. En exil en France, il devint photographe. Il a laissé des centaines de milliers de clichés, des poèmes et des récits.

rantisme des élites féodales qui ont mis au secret les forces vives de la culture française ». Le texte de Dépestre traite exclusivement de la littérature dans un premier temps. La troisième partie porte sur la question religieuse et la place du vaudou en Haïti, réagissant à un passage de Césaire qui semble prôner l'impuissance à l'égard des cultes populaires. Mais il revient ensuite sur l'objet de la querelle autour du mouvement de la négritude, et la critique du surréalisme par Aragon, ainsi que l'absence délibérée de Césaire dans *Les Lettres Françaises*. La réflexion est prolongée par la critique qu'adresse Dépestre au verrouillage poétique que semble imposer Aragon, et qui conteste, selon Dépestre, la légitimité du vers libre, comme accomplissement actuel de la longue histoire de la métrique. Il y va de la définition même d'une poésie nationale en quête de nouveauté et de modernité pourrait-on gloser désormais : « La sensibilité du public ne peut-elle traduire le sentiment national à travers une expression nouvelle ? » demande alors Dépestre (1955, 53). Ce faisant, il ne gagne pas la confiance du groupe qui à *Présence Africaine* entoure Césaire. L'essentiel encore à ce moment est bien d'installer l'entreprise anticoloniale comme une résistance à toute assignation aussi bien politique que culturelle. Aucune soumission à telle ou telle injonction du PCF et d'Aragon ne peut être audible. Dans le même temps, on constate que la résistance à l'autoritarisme d'obédience communiste continue à faire son chemin chez Dépestre. Elle passe également par Césaire.

En 1956, il participe au Congrès de la Sorbonne, où il est peu à peu réintégré dans le groupe de *Présence Africaine*. Il séjourne un moment au Moulin d'Andé, où il rencontre de nombreux écrivains. Dans *Les Lettres françaises*, il publie une lettre de rupture avec le stalinisme : la divulgation du rapport Krouchtchev à partir de mars, puis la répression de l'insurrection hongroise tracent une limite le long de laquelle, dans ses engagements, René Dépestre se tiendra.

C'est en Haïti qu'est distribuée une nouvelle donne, en apparence. En 1957, à la chute de Magloire, les Dépestre décident de rentrer en Haïti. Il annonce son retour imminent dans le numéro du 18 janvier 1957 du *Nouvelliste* :

Je crois sincèrement à la possibilité d'un rassemblement démocratique autour des préoccupations qui sont communes à tous les patriotes de notre nation, indépendamment des divergences secondaires pouvant entre nous exister. Je crois que ceux-là doivent taire pour le moment certaines de leurs différences philosophiques ou religieuses, afin de rechercher, dans un esprit de libre discussion, les moyens concrets d'élever hardiment le niveau de la vie matérielle et spirituelle d'Haïti.

Dans le numéro du 23 mars, une lettre de madame Luc Dépestre au président provisoire Franck Sylvain est publiée en première page :

« Mon fils René Dépestre, dont les regards sont braqués sur la joie de retrouver les siens et le pays, a toujours lutté pour la démocratie. Que ce soit dans le pays même ou à l'étranger, il n'a jamais cessé de détruire l'œuvre néfaste de Paul Magloire ». Son retour est annoncé le 20 décembre. Il rentre directement au Cap comme l'annonce un article du *Nouvelliste* daté du 25 décembre 1957. Il s'est immédiatement « retrempé » dans l'histoire du pays, et de ses fondations dans les lieux historiques : Vertières, Charrier, Barrière Bouteille.

Le président élu le 22 septembre 1957 est un ami d'enfance, un ancien voisin, un partenaire de jeu de cartes. Dépestre croit ce retour définitif : il rapporte sa bibliothèque.

4 Précarité des sources premières

Entre le 26 février et le 22 mars 1958, la polémique fait rage entre les deux amis, et elle touche à des aspects peu grandioses. Pourtant, avant d'en venir aux termes de cette polémique il convient de préciser les contours de la contextualisation.

Un bref rappel de quelques événements de 1957 à partir des *Unes* du *Nouvelliste* confère un paysage particulier à la polémique qui va être déclenchée en 1958. Cependant, sur le serveur *dLoc*, manquent les mois de juin à octobre 1957. Il faut également relever que la numérisation n'est pas optimale : le manque de contrastes rend parfois difficilement lisible telle ou telle partie ; le classement surtout des numéros peut s'avérer fantaisiste ce qui ne facilite pas la tâche du chercheur. Le serveur aurait besoin d'une maintenance.

5 1957 : installation du climat de violence

À Port-au-Prince, l'année 1957 est celle des élections présidentielles. La corruption de la justice prend de l'ampleur, particulièrement lors de l'évaluation politique des troubles sociaux, souvent violents, pilotés par Duvalier lui-même. Cette corruption, dans le sens premier du terme qui renvoie à la décomposition, voire à la putréfaction, est dans cette année en phase d'extension. Elle participe du dévoiement, en particulier des idéaux de la révolution de 1946, dont les écrivains qui nous intéressent ici ont été au premier rang. Péan d'ajouter :

La corruption étant ici de l'ordre du travestissement de la vérité, par la propagation d'un faux savoir sur les idéaux de 1946, et sur la nécessité d'une reprise du pouvoir par les classes moyennes avec François Duvalier pour la réalisation de ses idéaux. Mais la corruption est aussi la puissance construite au fil des jours, jouant sur l'idéologie victimaire pour transformer des idées en convictions. En

s'appuyant sur les émotions pour arriver à la conscience, le mouvement noiriste a réalisé le tour de force de corrompre la subjectivité haïtienne, réduisant tout l'univers politique à la confrontation Noir/Mulâtre. Et cette corruption a fait que ce mouvement s'est imposé de lui-même, faisant autorité avec ou sans violence. Le mouvement noiriste a corrompu la société en partant du désir de pouvoir des classes moyennes et en manipulant ce désir. Corruption des idées, du pouvoir des idées, corruption spirituelle inépuisable par la manipulation du désir de pouvoir. Et avec la corruption de la conscience en Haïti, le mouvement noiriste a opéré une mutation transcendante. La corruption ne concerne pas seulement l'avoir, le savoir, le pouvoir et les actes, mais aussi l'être. (Péan 2007, 164)

À leur insu, les autres candidats à l'élection, en particulier Clément Jumelle, Louis Déjoie et Daniel Fignolé ont facilité la prise du pouvoir absolu par Duvalier, par leur incapacité à faire front commun. En même temps, Duvalier fait pression sur ce ressort, dans un discours resté célèbre et prononcé le 8 mai 1957, et qui actionne des argumentaires populistes – qui ne sont pas entendus de la majorité de la population, qui ne maîtrise pas la langue française :

Ils prétendent maintenir Duvalier, le plus populaire des candidats, dans les ténèbres extérieures, comme un enfant puni. Ils sont devenus fous.

Au nom de 100 familles rentées, au nom d'une poignée d'individus traditionnellement insensibles aux misères des humbles et qui ne connaissent du vrai peuple de ce pays que ce qu'ils envoient du haut de leur balcon et au nom de quelques centaines de malheureux égarés du lumpen-prolétariat sans discernement, la folle coalition a décidé que vous et moi nous n'ayons rien à dire. Elle va décider pour nous. Elle va fabriquer ses élections. Elle va nous donner un chef. (Péan 2007, 168)

Une mécanique rhétorique-terroriste est désormais en action, qui agit comme dans un théâtre d'ombres, alors que les troubles et les attentats sont intenses : une bombe ravage, par exemple, la chambre des députés le 25 janvier (*Le Nouvelliste* du 26 janvier 1957), le cabaret Cabane Choucoun, haut lieu de la fête à Pétionville est également la proie d'un incendie en début d'année. La majorité des destinataires supposés de tels discours se débat de fait dans les ténèbres sociales extérieures : c'est le pays en dehors, selon la terminologie haïtienne courante. Les véritables destinataires sont les partisans des candidats, et les membres de la junte qui estiment gouverner un pays en état de crise endémique, dont l'appareil est tiraillé entre plusieurs factions, y compris dans l'armée. La plupart des acteurs sont en fait gouvernés par leurs intérêts personnels. *Le Nouvelliste* tra-

duit cette confusion qui traverse le pays, par ses premières pages qui rendent compte du sentiment d'impuissance. Ainsi, la Une du numéro 24.164 daté des samedi 25, lundi 27 et mardi 28 mai, consacrée à « La tragique journée du samedi 25 mai 1957 », comme pour bien marquer le caractère historique des violences exercées dans les rues de Port-au-Prince, entre les factions de l'armée haïtienne et qui eut pour résultat provisoire la nomination de Fignolé à la présidence provisoire. Ce moment aura aussi été celui d'un véritable carnage populaire, accompli sous les ordres du colonel Kébreau. C'est aussi le jour où débarque à Port-au-Prince Jacques Stéphane Alexis. Les troubles continuent, et semblent culminer vers la mi-juin, où les partisans de Fignolé, désormais déchu, sont pourchassés, et pour nombre d'entre eux assassinés, le 16 juin 1957:

Ce ne fut pas une extermination de masse mais on peut parler d'une tuerie systématique dans les quartiers populaires. Combien de personnes exactement furent éliminées lors des vêpres du 16 juin par les troupes sous les ordres de Kébreau ? Les estimations vont de cinquante personnes selon les sources officielles à plus de cinq cents selon Maurepas Auguste et à mille selon Bernard Diederich. Dans tous les cas, la mort semée cette nuit là changera à jamais le nom de Antonio Th. Kébreau. Les initiales « Th. » pour Thrasybule signifieront désormais Thomson, du nom du fusil mitrailleur qui faucha tant de vies humaines en cette circonstance. (Péan 2007, 176)

Les numéros du *Nouvelliste* de 1957 disponibles sur le serveur de la Bibliothèque Numérique de la Caraïbe (dLOC.com) montrent l'âpreté de la bataille électorale, et les tournées des candidats. Le quotidien reproduit fréquemment les discours de Déjoie, Jumelle et Duvalier, essentiellement. Il revient régulièrement sur les incidents, souvent graves, qui émaillent cette campagne électorale. Le 6 mars, par exemple, on lit en première page : « Graves incidents hier après-midi à Port-au-Prince. De nombreux manifestants blessés suite à l'action de la police ». La tonalité générale des discours de Duvalier reproduits dans le quotidien est celle d'un protecteur. Ainsi le 18 mars 1957, dans un discours prononcé à Jérémie et qui s'ouvre sur un éloge de Dumarsais Estimé, ainsi que sur la récupération de la Révolution de 1946, il rappelle son ambition essentielle :

Mes chers concitoyens,

Depuis plus de vingt ans je porte en moi le rêve de diriger un jour les destinées de ma Patrie. Mon état de médecin rural me procura pendant plus de 20 ans, l'heureuse opportunité d'un contact permanent avec les atroces misères matérielles et morales du milieu urbain de l'arrière pays.

Dès lors, j'ai résolu de lier mon Destin à celui des élites de caractères, des masses profondes et souffrantes et de rechercher dans le temps des Facteurs Spirituels susceptibles de contribuer à ma formation intellectuelle, politique, morale et, de renforcer mon coefficient personnel en vue de l'œuvre future à accomplir.

Ce motif est répété *ad libitum* dans les discours du docteur. Et François Duvalier mène une campagne rigoureuse et efficace.

Ainsi les troubles sont réguliers. Au début du mois d'avril, l'explosion d'une bombe qui tue des officiers de l'armée haïtienne contraint le président provisoire Sylvain à démissionner. Il est emprisonné quelques semaines plus tard (*Le Nouvelliste*, 12 avril 1957) par l'armée. Le 6 avril, un conseil exécutif de gouvernement est désigné, qui aura toutes les peines à exercer lui aussi son mandat. Les élections sont prévues pour le 16 juin. Certains commencent à appeler les candidats à s'allier pour contrer Duvalier, dont la présence inquiétante est désormais patente. Ainsi, le 4 avril, Herman Raimond, médecin, major dans l'armée haïtienne, publie une tribune dans la rubrique *Libres opinions* : « Sauvetage national. Pourquoi l'alliance Déjoie-Fignolé est-elle nécessaire ? ».

Le 22 septembre de la même année, le docteur François Duvalier est élu président de la république, dans cette situation de confusion généralisée. Sauf pour le principal intéressé et ses affidés. De surcroît, nombreux seront ceux qui ont participé à cette prise de pouvoir et qui se rendront compte trop tard de ce à quoi ils ont apporté leur appui et leur soutien : Roger Dorsinville, par exemple, qui avait en grande partie écrit le discours prononcé le 8 mai 1957, ou bien Pressoir Pierre, qui éclaircira de nombreux points dans son livre au titre particulièrement signifiant : *Témoignages 1946-1976 - L'espérance déçue*. Mais désormais, une mécanique inexorable est en marche, que seule l'usure enrayera, presque trois décennies plus tard. Comme le relève Michel Séonnet, Duvalier n'a plus d'opposition politique organisée en face de lui. Ses adversaires à l'élection sont pourchassés et en fuite, il n'y a pas d'organisation syndicale, ni de parti communiste en capacité de résister au populisme duvaliériste. Il reste une opposition diffuse, atomisée, en particulier un temps encore, des journalistes. Et des écrivains.

À partir de novembre, les numéros du *Nouvelliste* reprennent leur cours habituel sur le serveur. Il n'est plus question de crise intérieure. François Duvalier publie des adresses au peuple, comme dans le numéro du 11 novembre : « En avant pour cette victoire. SOUS LE SIGNE DE L'AUSTÉRITÉ ET DU SACRIFICE VOLONTAIRE ». En même temps, l'œil exercé constate la redistribution des postes en cours. *Le Nouvelliste* fait état des nominations, mais aussi parfois des révocations, ou de protestations des intéressés à ces mises à pied brutales. Ainsi, le 13 novembre, celle d'Alfred Dorcé comme

administrateur des Postes. Dans le même numéro par exemple, un nouveau comptable en chef est nommé à la Régie des Tabacs. Péan rappelle que cette dernière fut une des principales officines de financement de la corruption. La mise au pas de la Cour des Comptes est un des feuillets de ce mois de novembre. Le 29 novembre, est indiqué le mouvement des ambassadeurs. Traditionnellement, les gouvernements haïtiens écartent par ces nominations des opposants possibles. Ainsi Fouché est nommé à Washington, Price Mars à Paris, Audin (ex-candidat à la présidence) à Mexico, Saint-Lôt à Madrid etc. En même temps, le gouvernement haïtien déploie des efforts pour asseoir sa reconnaissance : les liens sont resserrés très vite avec la République Dominicaine. Ainsi, le général Kébreau décore le dictateur dominicain, et des messages d'amitié et des délégations sont échangés. Sur le plan culturel, également, le pouvoir ne néglige rien, et il obtient même une reconnaissance de la Sorbonne. Dans le numéro du 30 novembre, il est fait mention de la réception du professeur Philippe Cantave, représentant d'Haïti à la commission culturelle de l'OEA, à La Sorbonne par son recteur, François Sarail. Ce dernier « n'ignore pas les efforts déployés par le nouveau président d'Haïti [...] pour un mieux être d'Haïti et de son peuple ».

À partir de décembre, le sort des candidats à la présidence Déjoie et Jumelle semble scellé : « Sur les cas L. Déjoie et C. Jumelle, le ministre de l'intérieur fait d'importantes déclarations » (numéro du 6 décembre, première page). Dans le même numéro, on apprend que l'assemblée constituante réduit le parlement à une chambre unique. Le 14 décembre, c'est l'adoption du drapeau noir et rouge. Mais les contraintes de corps ne sont presque jamais directement évoquées. La première se trouve dans le numéro du 23 décembre 1957, dans une « Lettre ouverte au Président Duvalier » signée de Jean F. Brierre : « Mon cher Président et grand ami, [...] Permettez que je défende ce que vous défendiez hier. Permettez que cette même sphère, je vous aide à gouverner. Permettez, il y a des hommes qui croupissent en prison, il y a des hommes déportés ».

Brierre évoque très directement le cas de militants communistes, comme Étienne Charlier ou Michel Roumain, le frère de Jacques, privés de leur liberté. Plus loin dans le texte, Brierre décrit un Duvalier n'ayant pas encore pris la mesure de son élection, et continuant à se comporter en candidat, alors que « le pays [est] exsangue et soupire après la paix, le pain, le travail, la dignité ». Enfin, il rappelle que la déportation est « une notion périmée dont seul pouvait se prévaloir l'esclavage ». Les intéressés sont membres du groupe de gauche, L'Alliance démocratique. C'est la première cible politique de François Duvalier, et ils sont accusés, rappelle Péan, de constituer « un groupe de moscovites, de faire de la propagande communiste et de répandre l'anarchie » (2007, 371) en particulier dans l'organe politique, *L'Haïtien libéré*, désormais interdit.

Le 25 décembre, *Le Nouvelliste* annonce qu'ils ont été libérés. En même temps, à partir du début du mois de décembre, presque chaque jour, un article est consacré aux œuvres de Madame Duvalier en faveur des enfants déshérités.

6 1957 dans le monde

L'année 1957, dans le monde est marquée par une série d'événements dont le retentissement est sensible en Haïti et que mentionne *Le Nouvelliste* dès le mois de janvier : la fin de l'insurrection en Hongrie, les procès et les exécutions ; la crise de Suez ; les échos de la déstalinisation, comme la remise en selle de Gomulka, en Pologne, après sa réhabilitation en 1954. *Le Nouvelliste* est également attentif au développement de la crise algérienne, même si le point de vue adopté demeure celui du gouvernement français (10 janvier, « Importante déclaration de Guy Mollet sur l'Algérie »). Le 21 février, *Le Nouvelliste* annonce en première page (alors que les informations en provenance de l'ailleurs sont reléguées en dernière page depuis la fin de la guerre): « L'ONU n'a d'autre choix que de forcer Israël à retraiter ses troupes d'Égypte, déclare Eisenhower ». Le 18 février, toujours en première page il est question de l'île voisine : « Un plan des révolutionnaires Cubains pour renverser Baptista ». Le 26 du même mois, « Fidel Castro est encore vivant et combat dans les montagnes du Sierra Maestra ». Le 2 mars, en dernière page, on apprend que « Les forces de Castro seraient menacées », à côté d'un entrefilet concernant la crise de Suez et le plan Eisenhower. La tension à Cuba est régulièrement rappelée. Le 14 mars : « Révolte de Jeunes à La Havane. 40 sont tués en attaquant le palais national et le Capitole ». En dernière page, il est fait mention de l'appel à Baptista de renoncer. Le 15 mars, le mouvement insurrectionnel est considéré comme anéanti : « Après l'écrasement de l'Insurrection, la situation est calme à la Havane ». L'article est aussi un réquisitoire contre les dictateurs et les dictatures de la région. Le 26 mars, pourtant, un article rend compte de la réaction des étudiants haïtiens à ce massacre : « La Jeunesse Universitaire Haïtienne et le martyr des Étudiants Cubains ».

Parmi les informations auxquelles le quotidien est sensible, il y a l'accession à l'indépendance de pays colonisés. Le Ghana et le Tanganyika sont salués, d'autant que l'ambassadeur Dorsinville agit dans ce sens à l'ONU.

Cependant, progressivement pendant le mois d'avril 1957, le journal est saturé par les informations haïtiennes. Celles du monde disparaissent peu à peu, même en dernière page. Le portrait de la chanteuse Carmen Torres qui donne chaque soir un tour de chant à minuit au Casino International semble complètement déplacé dans ce contexte de crise. Le cabaret de Pétionville où se retrouve la bour-

geoisie, Cabane Choucouné, a en effet été incendié. La Compagnie théâtrale Gosselin, aux tournées régulières dans la région, donne pendant une semaine des représentations, et s'en va bien vite.

À partir des numéros de novembre, la politique internationale reprend son cours : guerre d'Algérie, rivalité américano-soviétique dans la conquête spatiale et dans le contexte de la guerre froide, indépendance du Cameroun, révolution cubaine. Le 7 décembre, le quotidien reprend un article du *New York Times* : « Somoza révèle un plan d'invasion de Cuba, à partir du Nicaragua. Il parle du développement des activités communistes en Amérique centrale ». Mais la situation à Port-au-Prince a quelque chose de bizarre. Max Dor-sinville, entre deux missions pour l'ONU passe en cette fin d'année une quinzaine de jours en Haïti, et quitte la capitale sur un constat inquiétant :

J'emportais le souvenir d'une capitale qui craquait sous la poussée des constructions cossues dans les quartiers de Delmas, de Bois Patate, du Mont Hercule, etc. En même temps l'on observait un durcissement des traits, une certaine arrogance chez les uns contrastant avec une certaine gêne, un certain malaise chez d'autres. (Péan 2007, 484)

Le 21 décembre 1957, *Le Nouvelliste* publie en première page la recension d'un article publié dans *La Phalange* dans les jours qui précèdent. Le père Salgado y critique le caractère caricatural de la représentation de l'église dans le roman *Les Arbres musiciens* de Jacques Stéphen Alexis. Il conteste en particulier « l'exaltation du vaudou », et une conception réductrice de ce qu'Alexis désigne comme « l'âme de la terre natale ». Une limite est ainsi rappelée, à ce qui est considéré comme un plaidoyer indigéniste, qui permet de cerner les contours des géographies mentales en présence.

7 Polémique initiale

L'entrée en scène de la polémique débute dans *Le Nouvelliste*, avec le texte d'une conférence d'Alexis : « Dieudonné Cédor, peintre du peuple », entre le 31 janvier et le 3 février. Le texte est une charge contre la récupération surréaliste de la peinture haïtienne, et il est dans le prolongement de la « Lettre à mes amis peintres », publiée dans les numéros 14-16 de *Reflets d'Haïti* en janvier 1956. Alexis oppose Hector Hippolite et Dieudonné Cédor. Si Hippolite est un peintre populaire, il n'est pas un peintre du peuple. C'est à partir de ce levier qu'Alexis va régler quelques comptes, avec en particulier le mouvement surréaliste. Hippolite a pu être récupéré dans l'exposition surréaliste de 1947, un moment particulièrement signifiant de la déca-

dence bourgeoise, pour trois raisons principalement : le surréalisme brouille les frontières notamment de poétiques diverses ; il fait l'apologie du sadisme, en particulier avec les figures d'Arcimboldo, Gracq, Matta, Tanguy, Man Ray, Max Ernst etc. ; le public est lui-même des plus mêlés : « Je vous fais grâce de toutes les nourritures qu'on offrait à ce *great event* mondain où le Tout-Paris élégant et du marché noir se pressait ».

Dieudonné Cédor, en revanche, ne peut pas être détourné. Ce grand visionnaire est soudé au sort du peuple, dont il partage l'existence. Sa peinture ne repose pas sur l'expression du trompe l'œil : pas de surcharge de matière pour fabriquer du relief ; son espace est plan et les masses ne se perdent pas dans des perspectives lointaines. Ces exigences font de lui un peintre résolument haïtien et irrécupérable, par le réalisme de la représentation, et la référence insistante au réalisme merveilleux des Haïtiens, même si les scènes de vie populaire sont rares, voire inexistantes. De surcroît, la toile terminée rend invisibles les procédés et la technique mis en œuvre.

Le 5 février, soit le surlendemain de la dernière livraison de l'étude d'Alexis, le journaliste Daniel Gay publie deux articles. Dans le premier il demande au maire de Port-au-Prince Windsor Laferrière de venir en aide aux groupements culturels de la capitale, tandis que dans le second, il raconte qu'à l'Institut Français d'Haïti, il a demandé à Pierre Viala⁶ d'inclure des textes haïtiens dans son spectacle.

Le 11 février, *Le Nouvelliste* publie un discours de François Duvalier prononcé devant les cadres du parti du peuple haïtien. Discours inquiétant, il y reprend à son compte le mouvement révolutionnaire de 1946, et expose de façon presque nette la volonté de transformation sociale totalitaire :

À un système social archaïque, anachronique et dont a commencé la transformation, le gouvernement substitue graduellement la société nouvelle aux dimensions de l'homme pour que l'égalité soit chargée d'un contenu social et économique. C'est la marche logique de l'histoire, celle que les classes moyennes et les masses, en pleine possession de leur destin et armées de leur volonté d'émancipation, ont reprise depuis que l'effort commun tend à colorer l'existence pour tous, à en élargir le sens et à donner à l'homme la clé de son bonheur.

Il n'y a plus de doute à avoir désormais sur la véritable nature du régime, qui s'empare résolument des esprits. La lutte politique ne sau-

⁶ Pierre Viala (1922-2013). Comédien. Il fut célèbre pour ses tournées pour le compte de l'Alliance Française. Il incluait Aragon dans ses récitals (Fonds Viala, http://archives.vaucluse.fr/document/FRAD084_IR0001589#tt2-19).

rait se détacher de celle menée sur le terrain de la culture et de la langue, assurément chez Duvalier, engluée dans le supplément d'âme. Pourtant, dans le même numéro, dans un article consacré aux « Travaux parlementaires », un journaliste fait le compte-rendu des activités d'un député en particulier, Séraphin, qui porte l'attention sur quelques irrégularités de gestion, notamment en ce qui concerne la régie des Tabacs, celle d'un emprunt de quatre millions de dollars levé à Cuba, ainsi que des éléments qu'il assimile à de possibles malversations de fonctionnaires mal intentionnés. Le secrétaire d'État aux finances répond de façon évasive. On retrouvera le député Séraphin plus tard.

C'est à ce moment que les hostilités sont rendues publiques. Car on peut supposer que les contacts entre Dépestre et Alexis n'ont jamais été coupés. Mais on peut aussi se rendre compte que « Les prolégomènes à un réalisme merveilleux des Haïtiens » répond aussi à la « Réponse à Césaire » de Dépestre. Et la polémique est ouverte. Car si Dépestre a réintégré depuis plusieurs mois le giron césairien de *Présence Africaine*, Alexis est campé sur des positions antisurréalistes et hostiles aux attendus de la Négritude.

8 On en vient à parler de la Société Africaine de Culture (SAC)

C'est Jacques Alexis qui ouvre publiquement les hostilités, le 26 février, dans un article intitulé « À propos de la 1ère réunion de la SAC ». Il dénonce une entreprise de neutralisation de l'action possible de la Société. S'il insiste d'abord sur l'amitié qui lie les deux hommes, « un ami de toujours comme René Dépestre, ami de plus de 14 ans, un véritable frère pour moi depuis des années », il demande également l'assentiment du lecteur pour juger de la situation. Il revient sur l'article publié le 21 février 1958 qui rend compte de la première réunion de la Société Africaine de Culture, « Autour d'une réunion ». L'article prenait acte de la violente dispute entre Alexis et Dépestre, le premier s'étonnant de son éviction du comité directeur local d'une société dont il est membre du comité exécutif international ; le second répondant que « le comité formé n'était qu'un comité d'initiative destiné à faire la place à un comité définitif une fois les statuts établis ». L'article se termine par un commentaire étonné de la violence du ton employé par Dépestre dans sa réponse : « le jeune poète René Dépestre a appliqué au romancier Jacques S. Alexis le mot d'Amrouche qui dénonçait chez certain le divorce 'entre le dire humaniste et le faire égoïste et cabotin' ».

Juste à côté de cette fin d'article, en bas de page, un autre, qui n'a rien à voir, et qui traite de l'Union Soviétique. Il rapporte la nouvelle de la réhabilitation du général Vitali Primakov, condamné à mort

lors de la grande 'purge' de 1937 et fusillé avec Toukhachevski le 12 juin 1937. Le hasard objectif de cette rencontre dans la presse et que seuls quelques lecteurs très avertis pouvaient peut-être connaître, est que le fondateur de la cavalerie cosaque de l'armée rouge était l'époux de Lili Brik, la sœur d'Elsa Triolet. Primakov était le beau-frère d'Aragon. Et c'est un peu des errances de cette histoire-là qui est en jeu dans l'opposition entre les deux écrivains-militants. Que faire de l'ignominie stalinienne lorsqu'on se reconnaît dans la pensée marxiste et la lutte pour l'avènement de la société communiste ?

Dans l'article d'Alexis, le ton monte : il reproche à Dépestre de ne pas avoir mentionné cette réunion constitutive dans les conversations précédentes. Il place la discussion sur le terrain du droit : la SAC a déjà des statuts, malgré ce qu'affirme le courrier de convocation. Et la désignation des membres du comité ne répond pas à des règles démocratiques. Il accuse Dépestre d'avoir favorisé les membres ethnologues. En retour il a été manipulé : René Dépestre en raison de sa longue absence, ne connaît plus grand chose aux manœuvres des politiciens haïtiens. De surcroît, sa « naïveté de poète, colérique et instable » lui nuit dans ses prises de décisions et de parole en public. Dépestre ignore le degré de bassesse des membres du comité qui s'est manifestée à l'occasion de la mission du Congrès de La Sorbonne en 1956... C'est à eux que devrait s'appliquer le mot d'Amrouche. Ce faisant, le pseudo-comité a écarté de véritables savants et artistes : Fouché, Bastien, Wilson Bigaud, Léon Laleau, Jean F. Brière... Enfin, Alexis justifie le retard qu'il a lui-même mis à la fondation de la section haïtienne par l'impossibilité de joindre les autorités pour légaliser le comité : « je ne dispose d'aucun Sésame qui me permette d'accéder aux cabinets des autorités pour obtenir le droit de faire un rassemblement que les règlements d'exception en vigueur jusqu'à présent interdisent strictement à tous sauf aux groupements officiels, bien entendu ». Alexis termine en dénonçant la duplicité de Dépestre, qui malgré ses dénégations quelques semaines plus tôt a visiblement accepté de faire partie d'un groupement de personnalités haïtiennes peu recommandables :

Si les gens qui font de la publicité autour de cette affaire avaient de la pudeur et un minimum de bon sens rien qu'à entendre ce mot, ils se seraient voilés la face, eux qui sous un verbiage humaniste ont servi tous les gouvernements, eux qui flattent, servent, dénoncent pour bénéficier éternellement de l'assiette au beurre, eux qui sans culture véritable, c'est-à-dire sans concession de leur chair et de leur sang à la culture, font étalage d'un clinquant que dans un pays arriéré ils essaient de faire passer pour de la culture.

C'est donc une déclaration de guerre que formule Alexis. Ce n'est cependant pas un acte unilatéral. Il faut bien comprendre qu'a priori, le jeu de la polémique de presse peut sembler une suite d'épisodes

rédigés comme des ripostes, réactions à la dernière publication de l'autre. On sait cependant aussi que l'art de la polémique est d'abord celui d'anticiper les coups, ceux qui sont reçus mais d'abord ceux qui vont être administrés. Visiblement, la polémique a commencé bien avant les premiers échanges publics, ce qui amène les accusations de duplicité d'Alexis à l'égard de Dépestre. Mais il y a encore des accusations plus graves, en préparation dans un tel article : c'est toute l'intelligentsia qui s'est mise au service de Duvalier qui est visée. Un argument qui sera utilisé plus tard par Alexis est en germe dans ce texte. Ce qu'on veut montrer par-là est aussi le caractère fondamentalement littéraire de cette polémique, qui en fait un texte à la fois bizarre et surprenant, écrit par deux auteurs qui manifestent ici une posture initiale de lutteurs, et qui mettent en scène le spectacle de leur combat à la fois fraternel et fratricide. Mais aussi, et ils s'en rendront compte plus tard, trop tard, un combat qui abîme irrémédiablement la notion même de politique que tant d'intellectuels haïtiens depuis Firmin, depuis Janvier, et Demesvar Delorme jusqu'à Roumain ont tant peiné à construire. La joute ne sera bientôt plus qu'une rixe.

9 Première riposte de Dépestre

La réponse de Dépestre ne se fait pas attendre. On peut supposer qu'il a aussi été piqué au vif. Le 5 mars, *Le Nouvelliste* publie, également en première page, « Une Tâche de Sang Intellectuelle ». L'ambiguïté du titre semble signifier l'émotion de son auteur. L'article est imposant : entre la première et la dernière page, il s'étend sur quasiment 8 colonnes. Mais il est continué le lendemain, ainsi que les 7 et 8 mars. C'est un véritable essai à charge que publie Dépestre.

Il commence par accuser Alexis de cabotinage. Il rappelle ensuite les conditions de création de la SAC, et souligne qu'Alexis n'aurait participé à aucune réunion préparatoire à Paris, que sa nomination au comité exécutif était honorifique. Le lecteur commence alors à entendre une autre histoire que celle rapportée jusque-là par les interlocuteurs. En même temps, la prise de distance politique et idéologique d'Alexis à l'égard de Césaire et du groupe de *Présence Africaine* va aussi dans le même sens. Dépestre réinscrit d'ailleurs la création de la SAC dans les perspectives ouvertes par Bandoeng :

Bandoeng a donné un contenu nouveau à la Déclaration des Droits de l'Homme, qui, en fait, était seulement la Déclaration des droits de l'homme - blanc - bourgeois occidental, c'est-à-dire le droit de disposer par la violence et la ruse du destin des nations sous-développées. Bandoeng a placé l'occident devant la nécessité irréversible d'admettre la cohabitation et la libre confrontation des modes de pensée et d'existence.

Dans le fil de ce moment déterminant, Dépestre rappelle que pour les Blancs, cette décision est contre-nature. Il accuse alors aussitôt Alexis de ne pas vouloir volontairement prendre la mesure de ce changement de perspective. Pire, de ne pas avoir été assez attentif aux préjugés de couleur encore ancrés chez le candidat à la présidence de la république qu'il a décidé de soutenir, en l'occurrence Louis Déjoie. Ce dernier aurait d'ailleurs dès 1946 tenté de pervertir le mouvement révolutionnaire. Lentement, il glisse l'accusation d'opportunisme vers Alexis, lui reprochant une piètre pensée politique. Il aurait même écrit un discours du candidat : son style est reconnaissable entre tous pour le critique littéraire qui a recensé ses œuvres romanesques pour *Présence Africaine*. Il justifie les conditions de création de la SAC en donnant une leçon de théorie politique : il importe d'ouvrir la SAC à tous les intellectuels haïtiens. Il en appelle à Alioune Diop et reproche à Alexis d'avoir tu son propre rapport. Bref, Alexis est affecté du trouble de mythomanie.

Le 6 mars, Dépestre revient sur la question du rapport : Alexis n'a pas voulu écouter les propositions faites par Dépestre dans son rapport, comme il invente de toutes pièces l'accusation de manipulation et de constitution d'un groupe restreint de membres de la SAC. En fait, Alexis serait manipulé par son propre sectarisme et fait preuve d'un comportement irresponsable. Dépestre monte encore d'un cran le lendemain, dans la livraison du 7 février. Il l'accuse d'opportunisme : Alexis s'est compromis dans son ralliement à Déjoie, il s'est compromis en vivant en Haïti comme il l'a fait sous le gouvernement de Magloire, il a bénéficié des largesses de l'État quand son père était ambassadeur. La caution théorique qui est la sienne s'effondre devant la réalité : « Votre manque d'esprit d'organisation reflète votre incapacité à analyser ce qu'il y a de spécifiquement national dans les conditions concrètes de notre patrie ». Et la duplicité est véritablement une seconde nature chez Alexis : « Ainsi c'est pour qu'on ferme les yeux sur vos compromissions qu'effectivement vous trouvez compréhensible que je puisse passer un compromis de lâcheté avec des gens au pouvoir ».

Le 8 mars, Dépestre passe de l'accusation à la satire, et amplifie le ridicule du cabotinage : « En vérité, mes amis, M. Jacques Stéphenalissime [illisible] Alexissime est rentré à tout jamais dans l'enfer burlesque du cabotinage. Il fait penser au Gorgias de Platon, docteur en bluff et prestige, prestigieux maître-farceur, maître-phraseur ». Alexis est réduit à une parodie d'écrivain et son attitude ressemble fâcheusement à celle des écrivains collaborationnistes tels Céline, Drieu ou Montherlant. En fait, Alexis est une (im)posture, une mise en scène : « Je fais semblant donc je suis, est son acte de foi ontologique ». Narcissique, affabulateur et mythomane, tel est Jacques Stéphen Alexis.

Dans cet emportement, Dépestre conclut par la fin de l'amitié entre les deux hommes. Il cite Césaire : « Et surtout mon corps aussi bien

que mon âme, gardez-vous de vous croiser les bras en l'attitude stérile du spectateur, car la vie n'est pas un spectacle, car une mer de douleurs n'est pas un proscenium, car un homme qui crie n'est pas un ours qui danse... ».

Mais la véritable conclusion prend la forme d'une malédiction dont seul le peuple pourtant illettré pourrait défaire le coupable de telles forfaitures : « Malheur à ceux qui se contentent de contorsions idéologiques devant les miroirs. Les masses populaires briseront ceux-ci, si elles n'y découvrent le visage sévère et passionné de leur espérance ».

Par cet article, et par-delà une véhémence et une grandiloquence courantes dans ce type de textes, Dépestre a annihilé une convention tacite : les accusations sortent du strict champ du politique et de l'idéologique, sont désormais *ad hominem* et vont atteindre progressivement un degré de violence inouï et considéré comme indigne par le public. La montée de l'agressivité ne va pas être ralentie, et le conflit qui s'est transformé en haine c'est-à-dire en espérance de la dégradation de l'autre ne cessera de croître en intensité. L'intimidation devient le seul registre de la polémique.

10 Alexis dénonce Dépestre

Le 10 mars, Dépestre fait une intervention à la Société Nationale des Arts Dramatiques (SNAD), et qui semble prolonger l'article : « c'est aux Intellectuels de Défendre les Caractéristiques Nationales de la Culture », affirme Dépestre. C'est donc la responsabilité des intellectuels devant le peuple qui est en jeu. D'après le journaliste qui fait un compte-rendu de la conférence, Dépestre insiste sur la question du bonheur, que la Révolution française a placée au centre de l'action politique. Il faut lutter pour l'émancipation de l'Homme, mettre les traditions en valeur en résistant au colonialisme culturel, et pour cette résistance faire front avec toutes les forces sociales : « J'appelle la jeunesse intellectuelle et les hommes de culture de tous les secteurs Déjoiistes, Jumellistes, Fignolistes, Duvaliéristes à prendre une conscience plus aiguë de leur sentiment de responsabilité ». Dont acte de cette proclamation d'un front uni.

Après cet intermède journalistique, la parole est rendue, dans le quotidien, aux débatteurs.

Alexis répond du 11 au 17 mars, avec « La Main dans le SAC ». Comme Dépestre avait commencé son article précédent par une citation de Lautréamont, Alexis commence le sien par l'extrait d'un ar-

ticle de Jean Marcenac⁷ qui fait l'éloge de sa contribution au Congrès. Dépestre est autoritaire : il n'entend pas la contradiction, « se croit en droit d'exercer une tyrannie sur tout le monde et pense, selon toute évidence, que la moindre chose qu'il fait et qu'il dit doit être admise sinon louée comme merveille ». La composition du bureau de la SAC est en fait assez choisie : ce sont des ethnologues proches de membres du gouvernement et cette assemblée ne présente aucune garantie d'indépendance. Dépestre est déloyal : il ment sur le séquençage des prises de paroles, il fait litière d'une proposition de règlement démocratique de la crise, il ment dans ses affirmations sur Jacques Stéphane Alexis, ne rend pas justice à sa loyauté, ni à sa courtoisie dans le débat, et dans une campagne de presse, l'accuse de malhonnêteté. Dépestre, en fait, est tributaire d'une imposture intellectuelle, qui lui fait prendre Maldoror et son créateur Lautréamont, un poète aliéné, pour une référence. Sa façon d'argumenter est digne d'un Merleau-Ponty : « Idéologue fieffé de la réaction », champion du procédé qui permet « d'escamoter une question en débat en faisant dévier le litige central sur un point hors de propos, pouvant donner lieu à des pirouettes démagogiques et faciles ».

Le 12 mars, Alexis déplace la ligne de front sur le plan idéologique. Il éclaircit tout d'abord certains faits. Il rappelle que dans un article d'avril 1955 paru dans *Reflets d'Haïti*, il expliquait avoir été sollicité par *Présence Africaine* pour participer à l'élaboration du Congrès de La Sorbonne. Sollicitant des artistes, et œuvrant avec Piquion, Arty et Morisseau-Leroy, il était surveillé par la police de Magloire, et en butte à l'hostilité des ethnologues. On peut ici ajouter qu'il n'y a pas de doute non plus à avoir sur la distance que prend Alexis depuis longtemps avec le maurrassisme manifeste de Price-Mars et des ethnologues indigénistes rassemblés autour de lui.⁸ Dépestre est jaloux des succès d'Alexis, du retentissement de son œuvre romanesque. Dépestre est enfin deux fois fautif : d'abord dans la détermination des dates à propos des réunions programmatiques de la SAC, car si Alexis était absent c'est aussi parce qu'Alioune Diop était souvent en mission. Enfin, plus grave, Dépestre a essayé d'introduire une ligne critique et quelque peu antisoviétique au moment de 'l'affaire hongroise'.

Le 13 mars, Alexis dénie à Dépestre une véritable formation politique adossée à des capacités d'analyse avérées. Il y a pour Alexis une véritable opposition de nature entre la logique scientifique et la

⁷ Jean Marcenac (1913-84). Poète et journaliste français, membre du Parti Communiste Français, proche d'Aragon, il a traduit Pablo Neruda. Il a rendu compte et hommage au Congrès dans un article des *Lettres Françaises* du 29 septembre 1956.

⁸ Voir Dash (1998, 74-7). René Piquion lui-même aura comme beaucoup d'intellectuels cédé à la tentation fasciste, qui sera un des modèles de gouvernement de Duvalier.

rêverie poétique, et la confusion rend Dépestre coupable de dogmatisme : « Traitant de problèmes qu'il connaît mal ; avec le dogmatisme et la parfaite suffisance qui est le signe certain de l'ignorance, la sentimentalité de René Dépestre s'emballe dès que son infaillibilité est prise en défaut, et il tombe alors dans le plus plat révisionnisme ».

Mais le problème majeur n'est pas là. D'abord Dépestre n'est pas titulaire du bac et doit à la générosité du président Dumarsais Estimé d'avoir pu intégrer l'université. Ensuite, il a récemment accepté de dîner au palais présidentiel à l'invitation de Duvalier et qu'il refuse d'en rendre compte :

au moment où je lui en ai parlé, une furie s'est déchaînée contre ses « ennemis » qui voulaient porter atteinte à son honneur, à cause de ses liaisons duvaléristes. Devant une aussi piètre explication, qui n'a fourni aucune explication sur les engagements qui ont peut-être été conclus, au cours de cet entretien historique, je ne me suis pas permis d'accoler aucune étiquette politique à René Dépestre, l'attendant aux actes qu'il poserait en cette époque troublée, où les femmes sont violées, les maisons éventrées et les citoyens qui sont rescapés des derniers massacres continuellement sous le coup d'une terreur dont on ne voit pas la fin.⁹

Cette rencontre serait la source de l'attaque de Dépestre au sujet du soutien d'Alexis à Déjoie. Cette dénonciation du soutien au candidat est l'indice certain d'un manque de sens politique chez Dépestre : l'heure était au compromis et l'est toujours ; il s'agit de mettre fin à la dépendance étrangère et de parvenir à produire de la démocratie réelle : favoriser l'expansion agricole, investir l'excédent de capital dans l'industrialisation, consolider la place de la classe ouvrière, renforcer la sécurité de la bourgeoisie nationale, respecter chacun des membres de la communauté nationale.

La livraison du 14 mars revient d'abord sur la critique du sens politique de Dépestre. Ce dernier n'a pas perçu combien dans *Les Arbres musiciens* Alexis a montré comment la bourgeoisie accaparatrice de Port-au-Prince a profité de la guerre et combien Lescot s'est enfermé dans le piège coloriste. Dépestre, « petit moitrinaire délirant devenu faussaire », ne comprend décidément rien à l'exigence de réalisme qu'il faut placer dans l'action politique. Il n'est qu'un gauchiste, ral-

⁹ Le texte est ambigu, et on a peine à comprendre si Dépestre récusé cette accusation comme mensongère ou bien si le résultat de cette rencontre n'entraîne rien dans sa considération de la politique intérieure haïtienne. Il faut cependant noter qu'Edith Gombos, épouse de Dépestre, a confirmé ce dîner à Florence Alexis qui a bien voulu confirmer cette rencontre privée à l'auteur de l'article (rencontre privée, janvier 2019). Dépestre de toutes façons a raconté à Léon François Hoffmann que Duvalier lui a proposé en février 1958 le poste de responsable culturel aux Affaires Étrangères (Hoffmann 2013).

lié aux thèses révisionnistes par désinvolture, ce qui l'amène à commettre des gaffes politiques : il est tombé dans le piège coloriste, et participe à la résistance de la construction d'un large front national uni. L'heure est à la création d'un grand parti d'entente populaire qui haïtianiserait enfin la politique et favoriserait une organisation large et tolérante pour la défense des travailleurs.

Le 15 mars, Alexis poursuit sa leçon sur les luttes sociales en Haïti : il faut dépasser l'analyse coloriste et mener une analyse marxiste, en termes de classes sociales :

Seuls des hommes de progrès au poétisme délirant tel un René Dépestre peuvent croire que la structure de classe de notre pays est restée la même qu'en 1804 et fondamentalement dominée par la question de couleur. J'apprendrai à ces petits-bourgeois aigris que l'histoire d'Haïti est bien l'histoire de la lutte des classes dans ce sens que les féodaux fonciers qui dominent toujours nos parlements quels qu'ils soient et qui constituent la réelle classe dominante de notre pays semi-féodal, agricole à 90%, ont vu avec l'accumulation du capital de l'économie marchande sous le féodalisme, naître une classe nouvelle qui s'opposait de plus en plus à eux.

Les prétendues classes moyennes demeurent encore les soutiens objectifs de ces propriétaires fonciers. Du point de vue des classes les plus pauvres, la situation est évidemment désastreuse :

Tous les ans près de 100.000 nouveaux prolétaires chômeurs, ayant abandonné la campagne, se présentent sur le marché du travail en recherchant le bourgeois capable d'exploiter leur force de travail. Il y a près d'un demi-million de lumpen prolétaires chômeurs qui meurent de faim dans les faubourgs suburbains des grandes villes, faisant des petits jobs au marché, ou se promenant, leur « couteau indigo » à la main, demandant arracher l'herbe folle dans les cours des hauteurs. Tous les jours, des dizaines de prolétaires meurent de misère physiologique, désespérant de vendre leur force de travail.

Alexis dénonce les fonctionnaires et plus généralement la plupart de ceux qui ont utilisé l'argument coloriste pour servir objectivement tous les gouvernements, en particulier Price-Mars, qui cherche à faire passer Alexis pour un opportuniste. Et Alexis de conclure : « Jamais je n'avais pu croire votre tête aussi creuse, René Dépestre ».

Le 17 mars, Alexis continue sur le même ton et revient sur le propre de la personne. Il reprend l'argument de la jalousie de Dépestre, perceptible déjà dans le caractère très (trop) élogieux des articles de Dépestre consacré à ses propres romans. Dépestre souffre d'une incapacité : « Ce n'est pas de ma faute, René Dépestre, si vous

n'avez pas pu faire des études pour avoir une profession, malgré le baccalauréat de faveur que vous a donné Dumarsais Estimé, véritable tache de fange intellectuelle indélébile ».

Alexis rappelle qu'il a refusé toute charge diplomatique ainsi qu'une bourse, mais qu'en revanche il a accepté d'occuper la charge de secrétaire de son père, ambassadeur. Qu'il a assumé cette tâche.

De surcroît, l'instabilité de Dépestre a eu des conséquences désastreuses : dans la polémique sur la poésie nationale, il s'est rallié aux thèses d'Aragon, puis est revenu à celles du mouvement de la Négritude, après l'intervention de Césaire. Enfin, il s'est permis d'attaquer son bienfaiteur Dumarsais Estimé de façon éhontée. Alexis rappelle que son œuvre à lui est estimée en France, par les critiques communistes en particulier, à qui elle est plus radicale que celle de Césaire par exemple. Il cite ces critiques, dont André Wurmser.¹⁰

Le même jour, toujours en première page, paraît le compte rendu par Joster (?) de l'intervention d'Alexis à la SNAD : « Pour une culture nationale, le rôle de l'intellectuel ». La séance débute par un appel : faute de moyens, la SNAD ne peut plus payer le loyer des locaux, et risque de fermer ses portes. L'orateur F. Lerebours déclare qu'« il ne devra pas être dit que la culture puisse être l'esclave du dollar ». Alexis commence son intervention en posant une définition de la culture : « le produit de cette tendance qui pousse les hommes à organiser leurs connaissances en fonction du passé, du présent et de l'avenir ». L'intellectuel a pour devoir de lutter pour une culture nationale. L'enjeu, tout d'abord est d'identifier cette culture nationale haïtienne. Alexis date l'émergence d'une culture littéraire réellement nationale de la fin du XIX^e siècle. Voire de l'occupation étatsunienne. Il reprend le travail du groupe des « Indigènes »¹¹ :

Dorénavant, l'écrivain posera les problèmes du milieu. Cependant, on ne saurait confondre la culture des classes dominantes et celle des dominées. Ce dualisme caractérise encore la vie de l'écrivain. Il faut mettre en œuvre des efforts importants pour éliminer l'analphabétisme, c'est le seul combat qui vaille dans cette situation nationale.

Il termine en citant une parole de Guillén : « la culture [...] a toujours été un attribut du peuple et à cause de cela doit être faite pour le peuple ». Il doit y avoir concrètement accès.

¹⁰ André Wurmser, 1899-1984. Écrivain et journaliste. Il fut éditorialiste au quotidien *L'Humanité* pendant de nombreuses années.

¹¹ Pour 'Indigénistes'.

11 Atteintes à la dignité

Le 18 mars, en première page, sous la rubrique *Libres opinions*, Dépestre publie « Le Nègre démasqué », titre qui raille celui du roman du père de son contradicteur.¹² Titre cette fois insultant, et problématique quant au préjugé. L'article est à charge complètement, et Alexis est qualifié de manière extrêmement négative, voire insultante. « Compère général phraseur », « mythomane », « médiocrité de polémiste à la manque », « fils à papa prétentieux jusqu'au délire », Alexis fait preuve « d'analphabétisme politique et moral ». Dépestre se sert du brouillon d'un discours prononcé par Déjoie, trouvé dans des papiers que lui a remis Jacques Alexis pour l'attaquer. Dépestre manie l'ironie, lance une comptine en créole, donne une leçon politique sur les pré-requis de l'établissement d'un front uni etc. Il dénonce encore l'opportunisme politique petit-bourgeois d'Alexis, qui n'a du peuple qu'un amour distant et mesuré. En sous texte, il interprète les termes alexisiens de la polémique comme une menace pour sa vie. Il termine alors en citant Nicolas Vatzarov,¹³ et son dernier poème:

La lutte est implacable et cruelle.
La lutte est, comme on dit, épique.
Je suis tombé. Un autre prendra ma place et voilà tout.
Qu'importe ici le sort de l'individu ?
Une salve, et après la salve – le ver.
Tout cela est si simple et si logique.
Mais dans les tempêtes nous serons toujours à tes côtés,
O mon peuple, car nous t'avons aimé !

Une telle citation, dont le retentissement était nettement plus intense en 1958 qu'en 2019, assimile quand même Alexis aux fusilleurs fascistes de Vatzarov.

¹² Stéphen Alexis, *Le Nègre masqué* (1933).

¹³ Nicolas Vatzarov (1909-42). Poète bulgare. Il était mécanicien et n'écrivit que très peu : il ne publia qu'un livre, *Les Chants des moteurs*. Il est cependant considéré comme un des poètes les plus importants de la Bulgarie. Militant communiste, il lutta contre l'occupation allemande et contre les collaborateurs bulgares. Arrêté, torturé, il fut jugé et fusillé le même jour. Pierre Seghers publie en 1966 à Sofia une traduction de certains poèmes. L'ouvrage est préfacé par Jean Kanapa, écrivain, intellectuel et dirigeant du parti communiste français, dont le parcours fut singulier. Il est disponible à l'adresse suivante <https://www.notesdumontroyal.com/document/430a.pdf> (2019-05-26).

12 Acmé et fin de la crise

Il devient désormais impossible de surenchérir à un tel torrent d'accusation, et de haine. Le 22 mars, Alexis clôt le duel. Il a le dernier mot. Il commence « Va-t'en guerre, en déroute... » par la critique du jeu de mots de piètre qualité sur le titre du roman de son père. Qui démasque qui, en effet ? René Dépestre n'est plus qu'un « petit bourgeois mulâtre », dont il n'est pas étonnant qu'il se soit « converti à l'absurdité scientifique qui s'appelle 'la négritude'... ». Alexis reprend et dénonce tous les arguments utilisés par Dépestre pour le dénoncer : l'affaire de la SAC ; la fourberie de l'intéressé à propos du soutien à Déjoie, et répond aux insultes par d'autres : « menteur », « faussaire à la manque », « critique à la manque », « traître qui a mordu la main qui l'a aidé », etc. Il prononce une exigence alliant magnanimité et exaspération :

Je crois de toutes mes forces que l'amour et la fraternité sont les lois fondamentales du progrès, aucune désillusion ne doit nous décourager. Je ne souhaite pas du mal à René Dépestre après tout, espérant que dans un petit coin de son cœur il retrouvera la force de se hausser à la hauteur humaine véritable. Mais de grâce, qu'il me fiche désormais la paix et qu'il me laisse travailler.

Dans ce plaidoyer, il a repris point par point l'ensemble des accusations portées contre lui par Dépestre. Il termine par un dernier trait, littéralement la flèche du Parthe : il rappelle que Dépestre a touché une somme importante pour préparer son retour en Haïti, somme excessive au regard des standards de vie en Haïti, et financée par la « caisse non budgétaire de l'Assistance sociale ». Donc de l'argent détourné de sa destination normale : le secours aux démunis.

13 Quelques échos contemporains

On pourrait en rester là, dans cette polémique, qui s'essouffle. Cependant, deux éléments doivent être ajoutés. Le premier paraît dans *Le Nouvelliste*, en troisième page du numéro du 26 mars 1958. Dans une « Lettre ouverte à Jacques Stéphen Alexis », Fernad Alix Roy revient sur un aspect de la polémique entre les deux écrivains, la levée temporaire de la lutte des classes, nécessaire pour élaborer un front uni, selon Alexis. Le contradicteur visiblement ignore le sens du mot dans le contexte marxiste, et son argumentaire élaboré à partir de la loi naturelle n'appelle pas de réponse de la part d'Alexis. Cependant, il insiste aussi sur la centration nationale nécessaire et sur la tâche à laquelle doivent s'atteler les forces sociales : faire d'Haïti « un immense chantier de travail ». Après le déferlement des jours précédents et les

échanges devenus de plus en plus abstraits, la direction du journal, visiblement, tient à rappeler par un article de lecteur ce qui demeure essentiel: produire en Haïti. C'est évidemment le point de départ de la polémique qui est remis en cause : la seule référence à l'Afrique.

Le deuxième élément intéressant dans la polémique est constitué de deux lettres d'Anthony Lespès¹⁴ à René Dépestre retrouvées par Leslie Péan et qui sont reproduites dans son livre¹⁵ (Péan 2007, 431-8). Elles sont particulièrement critiques à l'égard du poète. Dans la première, vraisemblablement écrite vers la fin du mois de mars, il reproche à Dépestre son errance idéologique fondée sur l'ignorance de ce qu'il s'est réellement passé:

Bon, maintenant, vous arrivez d'Europe, fraîchement débarqué. Vous avez 19 ans puisque c'est à cet âge que vous avez laissé le pays. Et vous lancez des mots d'ordre. À qui ? À ceux qui ont 15 ans ? Mais on n'est plus en 1946, Dépestre [sic]. Il y a eu des centaines de cadavres entre temps. La nation, chômant, a perdu des millions. D'un coup, le pays a des cheveux blancs. C'est comme ça dans le malheur. N'aurez vous pas la décence de vous recueillir un moment dans cette maison en larmes ? La cendre vole toujours, Dépestre. Et vous semblez pressé de recueillir le bénéfice du drame.

Lespès revient sur la querelle avec Alexis. Tous deux en voulant mobiliser la jeunesse incitent la gauche haïtienne à la méfiance, tant l'époque se fait dangereuse. Il faut commencer par faire une autocritique des manques criants de la révolution de 1946.

Le 15 avril, il y a une deuxième lettre de Lespès, qui cette fois est nettement plus radicale. Il dénonce le jeu des intellectuels haïtiens, qui semblent ne pas tenir compte de l'état de misère absolue du peuple en-dehors, paysan et prolétaires:

Ce pays vit sur un gros mensonge. Que dis-je ? Il est toute entier un mensonge. 99% des gens qui savent lire et écrire sont en train de mentir. De se donner la comédie en la donnant aux autres: les autres, c'est-à-dire les trois millions de manuels qui vivent sur ce coin de terre: trois millions d'ombres. Le mal est profond, parce que personne n'a découvert l'envers de ce mensonge ou n'ose le découvrir. Personne ne voit bien clair non plus.

¹⁴ Anthony Lespès (1907-78). Poète, romancier, journaliste et homme politique haïtien. Fondateur du Parti Socialiste Populaire en 1946. On lui doit en particulier *Les Semences de la colère* (1949) (voir Chemla 2003).

¹⁵ Leslie Péan a donné quelques renseignements sur ces lettres transmises à lui par un ancien militant du Parti Socialiste Populaire.

C'est exactement ce qu'expliquera Césaire beaucoup plus tard, quand il racontera son séjour en Haïti de l'année 1944 à Françoise Vergès (*Nègre je suis, nègre je resterai*, 2005). Le texte a été longuement commenté, et il n'est en général que peu prisé des intellectuels haïtiens. Voici ce qu'affirme Césaire qui confirme les mots de Lespès: « Les intellectuels faisaient de 'l'intellectualisme', ils écrivaient des poèmes, ils prenaient position sur telle ou telle question, mais sans rapport avec le peuple lui-même. C'était tragique... »

Lespès en est particulièrement conscient. Toute la polémique est tombée dans cette ornière, en particulier avec les premières invectives du poète. L'objet du débat est frappé de nullité.

Or, Dépestre, ce mensonge qui submerge le pays, qui est en train de le ruiner, ne voilà-t-il pas que vous êtes à votre tour entré dedans, l'intelligence ouverte, la conscience mauvaise, la pensée coupable. Vous y êtes à pleine ceinture, et l'eau monte, monte [...] Le cri des gueux t'étouffe, Dépestre !

Le constat est sévère. Il est formulé par un militant et un intellectuel qui est considéré comme une référence en Haïti, depuis la disparition de Roumain. Il est très sévère à l'égard des deux intellectuels mais surtout de son destinataire, qui a manqué totalement d'esprit vraiment politique:

Le problème principal du pays, pour vous, c'était le problème des intellectuels, le problème des idées, celui de la culture, de la culture africaine en particulier. Quelle dérision !

Il rappelle cette vérité d'évidence que le point de départ de la lutte révolutionnaire est le syndicalisme libre, « le pivot de la démocratie ».

Avec les chiffons de l'histoire, il faut créer du neuf. Donc si c'est bien là une bataille de Présidents, si c'est bien là le vieux tric-trac historique qui se survit, le même dialogue hargneux, stérile et sanglant qui ne peut cesser parce qu'il y manque le témoignage populaire, c'est pourtant aussi cette fois-ci un problème de générations qui se pose, d'orientation décisive de la jeunesse...

Il critique la dérive autoritaire (stalinienne ?) de la pensée de Dépestre:

En tout état de cause, ce n'est point là la route du socialisme dont vous semblez travestir la pensée. Car le socialisme, ce n'est pas un tonton macoute de gauche. C'est une équation du monde, celle

aussi bien sûr de la terre haïtienne qu'il s'agit longuement de construire avec le minimum de peine et de souffrance pour tout le monde.

Lespès insiste sur le doigté dont il faut faire preuve pour soigner un pays blessé depuis les débuts de son histoire si âpre:

Les médecins au chevet du malade doivent être d'une grande habileté, d'un très grand tact, et d'une assez belle science. S'il n'en est point ainsi, il ne reste plus qu'à jeter le manche après la cognée, et laisser le pays aveugle chercher sa voix dans les soubresauts de la misère, de l'agonie et de l'opprobre.

Cet Orion aveugle qu'est devenu le pays, qui peine à se diriger vers le soleil, anticipe en fait ce qui est en train de se déliter et que Lespès perçoit comme l'absolu danger, qui renvoie aux angoisses paniques de l'enfance et contre lesquelles il n'y a sans doute rien à faire: « Et le peuple souffrant demeurerait plongé dans les ténèbres de la nuit où l'on n'entendait que la voix et les pas du Croquemitaine ».

Constat terrible et qui dut frapper le destinataire. Il quittera Haïti en mars 1959 pour rejoindre Cuba.

14 La tension

Après la fin des articles, très vite, la situation politique se tend à Port-au-Prince et en province, comme en témoignent timidement certains articles du *Nouvelliste*. Par exemple, le 30 juin, on apprend que le député Séraphin est jugé par une commission militaire pour atteinte à la sûreté de l'État. Le 22 juillet, Georges Petit, Albert Occénad et Daniel Arty se retrouvent dans la même situation. Les 28 et 29 juillet une tentative de coup d'État échoue. L'état de siège est instauré. Le pays est désormais placé sous une chape de plomb. *Le Nouvelliste* reproduit dans son édition du 29 août le communiqué laconique et mensonger annonçant l'exécution de Ducasse et Charles Jumelle, deux frères du candidat à la présidence réfugié dans l'ambassade de Cuba. Le 13 avril 1959, un article non signé annonce sur un ton qui laisse deviner la colère, la mort de Clément Jumelle ainsi que le vol de son corps lors du convoi de funérailles, par des membres des forces armées.

15 Une syntaxe délétaire

Ce qui s'est d'abord joué dans cette querelle c'est aussi la recherche âpre et maladroite, trop rapidement abandonnée, de la sortie du discours de la violence radicale, et de sa syntaxe mortifère.¹⁶ Les deux intervenants ont échoué à délimiter le champ du débat, et à faire sortir la langue politique de l'ornière nationaliste. Le piège tendu par la violence rhétorique et installée par Duvalier comme norme de discours du pouvoir s'est refermé sur cette tentative. Dépestre va s'éloigner presque définitivement d'Haïti, après moins d'une année de surveillance étroite. Plus tard, dans les années 1980, il transformera le territoire de l'enfance en mythe, en particulier celui de la femme-jardin. D'Alexis nous sont parvenues des bribes de la suite de *L'Espace d'un Cillement* (1959), *L'Étoile Absinthe* (2017). Il est cependant un aspect qui révèle la grande proximité de pensée politique chez les deux hommes, malgré les différents déclinés pendant l'année 1958. On pourrait évoquer ici un tropisme chinois.

Dans les premiers jours de janvier 1959, un événement majeur se déroule qui va rapprocher les deux contradicteurs. À Cuba le régime de Batista s'effondre. « Le triomphe de Castro rallumait tous les espoirs » (Séonnet 1973, 141). Alexis se rend à Moscou en 1958 à l'invitation du XXXe congrès des écrivains soviétiques. Il en profite pour faire un voyage en Chine. Contacts politiques et théâtre sont à l'ordre du jour. À son retour à Port-au-Prince il s'attelle à la création du Parti d'Entente Populaire, qui a lieu le 17 octobre 1959. Alexis et les militants interviennent auprès de groupes paysans. Il est évidemment l'objet d'une surveillance constante. En novembre 1960, il repart à Moscou pour le Congrès des Partis Communistes et Ouvriers. Séonnet rapporte qu'il demeure une ambiguïté : est-il allé d'abord à Moscou puis à Pékin, ou bien est-ce l'inverse ? La question n'est pas secondaire : il a reçu des fonds importants pour préparer un débarquement en Haïti, dont l'origine n'est pas certaine. Il fait une partie du voyage vers Pékin en compagnie du dirigeant vietnamien Ho Chi Minh. Au congrès, il prononce un discours qui appelle les dirigeants sino-soviétiques à dépasser leurs dissensions, à ne pas amplifier le conflit. René Dépestre et lui se rencontrent pour la dernière fois. On peut supposer qu'ils avaient beaucoup à se dire. Jacques Stéphen Alexis part pour Cuba, et de là, vers la mi-avril, embarque pour Haïti avec quatre compagnons, malgré les nombreuses mises en garde,

16 Voir Corten 2000, par exemple : « Par diabolisation, on entend le fait de transformer, au sens propre ou au sens figuré, des acteurs de la société en forces du mal personnifiées par un être avec lequel toute conciliation est, par essence, impossible et condamnable. La diabolisation perturbe donc nécessairement une conception procédurale de la démocratie qui considère que la discussion est possible et nécessaire pourvu que certaines règles de procédures soient respectées » (44).

déjà depuis Moscou. Ils sont attendus par les forces armées. Dépestre est en Chine depuis novembre 1960, à Shanghai puis Pékin. De février à mai 1961, il est à Hanoï, en compagnie de Ho Chi Minh, qui lui raconte combien l'appel à l'unité du mouvement communiste avait impressionné les auditeurs. On en conclura provisoirement qu'il avait fallu à Alexis et Dépestre quitter Haïti, ou du moins en sortir pour élaborer ensemble des instruments de sa libération possible. Ce n'est pas le moindre paradoxe de cette confrontation. On sait enfin que la Chine tracera un sillon profond dans l'imaginaire de Dépestre.

Bibliographie¹⁷

- Alexis, Jacques Stéphane (1959). *L'Espace d'un cillement*. Paris : Gallimard.
- Alexis, Jacques Stéphane (2017). *L'Étoile Absinthe*. Paris : Zulma.
- Alexis, Stéphane (1933). *Le Nègre masqué*. Port-au-Prince: Imprimerie de l'État.
URL http://classiques.uqac.ca/classiques/Alexis_Stephen/Negre_masque/Negre_masque.pdf (2010-11-06).
- Césaire, Aimé (2005). *Nègre je suis, nègre je resterai. Entretiens avec Françoise Vergès*. Paris : Albin Michel.
- Chemla, Yves (2003). *La Question de l'Autre dans le roman haïtien contemporain*. Matoury : Ibis Rouge Éditions.
- Corten, André (2000). *Diabolisation et mal politique. Haïti: misère, religion et politique*. Montréal : CIDHICA.
- Dash, J. Michaël (1998). *The Other America. Caribbean Literature in a New World Context*. Charlottesville et Londres: The University Press of Virginia.
- Dépestre, René (1955). « Réponse à Aimé Césaire (Introduction à un art poétique haïtien) ». *Présence Africaine*, nouvelle série, 4, 42-62.
- Dépestre, René (2018). *Bonsoir Tendresse. Autobiographie*. Paris : Odile Jacob.
- Dorsinville, Max H. (2006). *Mémoires de la décolonisation*. Montréal : Mémoire d'encrier.
- Douaire-Banny, Anne (2011). « 'Sans rimes, toute une saison, loin des mares'. Enjeux d'un débat sur la poésie nationale ». URL http://pierre.campion2.free.fr/douaire_depestre&cesaire.htm (2018-11-10).
- Hoffmann, Léon-François (2013). « Chronologie de René Dépestre ». URL <http://ile-en-ile.org/chronologie-de-rene-Depestre/> (2018-11-11).
- Péan, Leslie (2007). *Histoire d'Haïti, économie politique de la corruption: L'En-sauvagement macoute et ses conséquences. 1957-1990*. Préface de Jacques Chevrier. Paris : Maisonneuve & Larose.

¹⁷ Remarque : pour traiter de cette question avec le maximum de précautions, la bibliographie secondaire a été abondante, et même si elle ne traite pas directement de l'affaire, voire même de la période, elle a été nécessaire pour reconstruire un air du temps que la presse quotidienne ne laisse que très peu transparaître. Un témoin important a alimenté la réflexion sur ce sujet et qui est disparu : les très nombreuses conversations avec Gérard Bloncourt ont permis de cerner quelques enjeux de cette polémique. On lui rend ici hommage. La bibliographie présentée ici ne concerne que les ouvrages auxquels on renvoie le lecteur, au fil du texte.

- Pressoir, Pierre (1987). *Témoignages 1946-1976. L'espérance déçue*. Port-au-Prince : Imprimerie Deschamps.
- Roy, Francis-Joachim (2019). *Les Chiens*. Montreuil : Le Temps des Cerises.
- Séonnet, Michel (1983). *Jacques Stephen Alexis ou Le Voyage vers la lune de la belle amour humaine*. Toulouse : Éd. Pierres hérétiques.

L'humanisme panaméricain de Jacques Stephen Alexis

Sara Del Rossi

Uniwersytet Warszawski, Polska

Abstract This essay analyses Jacques Stephen Alexis' masterpiece *Romancero aux étoiles* (1960), which can be considered as a practical application of his sociopoetic theories for a Panamerican humanism. Indeed, in this collection of folktales, Alexis revolutionises the popular imaginary and the genres of *orature*, but he also reintroduces the Taino/Native contribution to the Haitian identity and culture, devoting two tales to two mythical Taino figures: the queen Anacaona and the *viens-viens*. The analysis of these two tales, *Dit de la Fleur d'Or* and *Le sous-lieutenant enchanté*, allows to understand the new conception developed by Alexis, that of the influence of *orature* in literature and also his openness to a pluriethnic and pluricultural Americanism.

Keywords Jacques Stephen Alexis. *Romancero aux étoiles*. *Orature*. Anacaona. Haitian folktales.

Sommaire 1 Introduction. – 2. *Romancero aux étoiles*, aboutissement poétique des théories d'Alexis. – 3 « Le Dit de la Fleur d'Or » et « Le sous-lieutenant enchanté ».



Peer review

Submitted	2019-05-22
Accepted	2018-07-31
Published	2019-12-19

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Del Rossi, Sara (2019). "L'humanisme panaméricain de Jacques Stephen Alexis". *Il Tolomeo*, 21, 103-118.

1 Introduction

Depuis son début officiel en 1804, l'anarchie gouvernementale en Haïti a toujours passionné de nombreux sociologues et politologues, au point que le pays a été défini une démocratie « introuvable » (Hurbon 2001). Toutefois selon Roland Paret (2011, 91) malgré les crises socioéconomiques et la disparition de l'ordre politique, l'État haïtien est bien loin d'être mort ou disparu :

Mais quand on se souvient de la rage, de la passion, de la détermination du peuple haïtien, de son exubérance, de sa patience, de sa volonté de participer aux affaires de l'État malgré l'opposition des dirigeants, on se dit que Haïti, pour le moment du moins, veut échapper à cette pulsion de mort.

Dans les situations d'instabilité politique la notion de 'peuple' devient une constante des discours identitaires, autant politiques que littéraires ; ainsi, le folklore est saisi par les intellectuels comme l'arme d'opposition à chaque menace à l'identité. Un exemple est la réaction de l'ethnologue Price-Mars à l'occupation américaine d'Haïti (1915-34), ressentie comme une seconde colonisation ;¹ en 1928 il publie *Ainsi parla l'Oncle*, un ouvrage qui réveille les consciences assoupies du peuple et, en particulier, des intellectuels de la « génération de la honte » (Hoffmann 1995, 247). Il le fait en renouant les liens entre Haïti et l'Afrique, par la revalorisation de la composante africaine de la culture haïtienne (religion vaudou, musique, travail collectif) et, ensuite, en préconisant la redécouverte du folklore dans le domaine de la littérature :

les contes, les chansons, les légendes, les proverbes, les croyances sont des œuvres ou des produits spontanés jaillis, à un moment donné, d'une pensée géniale, adoptés par tous parce que fidèles interprètes d'un sentiment commun. (Price-Mars 1954, 187-8)

Selon Price-Mars la remise en valeur de la littérature orale paysanne pour revendiquer sa propre identité² et ses composantes favorise la

Le présent article a été réalisé grâce à la subvention du projet *Dynamika rozwoju haitańskiej opowieści ludowej* (nr. 2017/27/N/HS2/00675) accordée par Narodowe Centrum Nauki, Polska (Centre National de Recherche Scientifique, Pologne).

1 « The occupation was unpopular with the majority of Haitians [...] the surrender of individual freedom to foreign masters carried clear echoes of the colonial past » (Munro 2010, 61).

2 « Cette immense réserve qu'est notre folklore, où se condensent depuis des siècles les motifs de nos volitions, où s'élaborent les éléments de notre sensibilité, où s'édifie la trame de notre caractère de peuple, notre âme nationale » (Price-Mars 1954, 259).

fin de l'engourdissement de la littérature exotique antillaise, dite *doudouiste*, et du 'bovarysme collectif'. De même l'écrivain Jacques Roumain, membre du Mouvement Indigéniste depuis 1927, conçoit la littérature comme une arme de défense contre l'occupation culturelle par les États-Unis. Ainsi, ses personnages deviennent les symboles de la réalité haïtienne et ses romans les vecteurs de ses théories pour le renouveau culturel haïtien.

En 1956 dans son manifeste *Du réalisme merveilleux des Haïtiens* Jacques Stephen Alexis renchérit sur la leçon de Price-Mars et de Roumain, au point qu'Eugénie Galperina le définira comme « le continuateur de Roumain dans la vie, dans la pensée révolutionnaire et la prose haïtienne » (Mudimbe-Boyi 1992, 16); il promeut le retour à une esthétique inspirée des « formes et des symboliques populaires » (Alexis 2002, 95), mais aussi, plus universellement, à une vision « pluriethnique et pluriculturelle de l'identité et de l'art haïtiens » (Obszyński 2016, 152). Selon Schallum Pierre (2013, 66), le Réalisme Merveilleux théorisé par Alexis « cherche à rendre visible ce qui n'est pas encore visible », c'est-à-dire faire connaître à la culture européenne les autres cultures, qui ont souvent été oubliées, dans le but de promouvoir une solidarité des cultures. Comme le remarque Jean-Charles (1993, 243):

[Alexis] « haïtien jusqu'à la moelle des os... ce fils de l'Afrique, héritier de la Caraïbe et de l'Indien américain »... avait le cœur ouvert à l'Univers. Il n'a pas seulement rêvé, pensé, écrit et agi pour que sa race et son pays aient leur part de feu, leur part de félicité. Haïtien, latino-américain, ce fils de la Caraïbe, héritier de l'Afrique se reconnaît « dans une bonne mesure héritier de la vieille Europe ».

Ainsi, Alexis prône la reconnaissance de la culture haïtienne et des autres cultures noires, mais aussi de sa partie la plus populaire, issue des cultures transmises oralement, à l'instar des autres écrivains communistes haïtiens. En ce qui concerne le réalisme, il professe la volonté de fonder son esthétique sur la réalité sociopolitique et économique du pays, car même si fictive la narration ne doit pas oublier les problématiques concernant le passé et le présent du pays :

Il faut que dans mon œuvre entrent d'une manière objective les choses qui se sont passées et qui se passent maintenant. [...] Nous n'avons pas le droit de rester indifférents en tant que créateurs aux événements objectifs qui surviennent dans la vie de notre peuple. (Alexis cité dans Jean-Charles 1993, 81)

De cette manière, comme le dénote Jean-Charles (82), l'écrivain procède à « l'autopsie du corps social » et réussit à identifier les « maux dont souffre ce corps et indique la thérapeutique à lui appliquer ». Dans le but de construire une vision d'ensemble, la narration peut procéder

soit du point de vue d'un seul personnage héroïque (« humanisme individuel »), souvent une figure mythique du passé, soit du point de vue collectif, en donnant la place d'honneur au peuple et à son action collective (« humanisme collectif »). À cela il faut ajouter une focalisation thématique sur les couches sociales les plus pauvres, oubliées par le gouvernement et dont les conditions ne sont pas connues à l'étranger :

La mission est de chanter les beautés, les chances et les luttes de nos peuples exploités. (Alexis 1999)

Pour ce faire, l'auteur doit remanier le folklore en l'élevant à la dignité d'œuvre d'art à travers l'épuration des parties trop influencées par les croyances anachroniques, tout en respectant sa verve créatrice, la liberté de création de ses genres et son esprit de partage. Le merveilleux s'engage alors dans la révolte contre la normalisation de l'art et de la culture :

Le merveilleux peut et doit intervenir dans un réalisme puissamment social et dynamique. Il suffit d'enlever au merveilleux son écorce mystique, de le rétablir sur ses pieds et non de le laisser marcher sur la tête d'une manière supra naturelle. Le mythe, le merveilleux peuvent, compris dans un sens matérialiste, devenir de puissants leviers pour la prise de conscience des hommes, pour un art et une littérature réalistes pour la transformation du monde. (Alexis 2012)

Ainsi Alexis théorise un double but : l'enrichissement de l'esthétique populaire (dans le style et le vocabulaire) et l'élimination des influences négatives, mais aussi l'enrichissement de la culture occidentale, qui retrouve dans la nouvelle esthétique haïtienne et des autres pays décolonisés les vertus et les traditions qu'elle a perdues dans le processus de capitalisation économique et culturelle.

La théorie d'Alexis pour un humanisme révolutionnaire est le résultat de l'union du marxisme et de la culture,³ car si le merveilleux jaillit tout simplement de la réalité et de ses formes d'expression (chants, danses et contes), il doit reproduire aussi l'esprit combatif de son peuple, dont la philosophie de vie ne peut pas se dissocier de la collectivité et de l'humanisme :

Créer pour la masse de son peuple et ainsi pour toute l'humanité, témoigner avec une vérité scrupuleuse sur la réalité des sociétés

3 Voir « Un humanisme révolutionnaire » de Paul Laraque, préface à l'ouvrage *Jacques Stéphen Alexis combattant et romancier d'avant-garde ou L'humanisme de Jacques Stéphen Alexis* (1993) de Georges Jean-Charles.

et de la vie, avec le sens des perspectives d'avenir et du caractère contradictoire du réel, ne pas oublier l'essentiel, présente dans ce réel en se rappelant qu'il fait partie d'un immense corps vivant, la nature et l'humanité en mouvement. (Alexis 1999)

C'est à partir des formes de transmission populaire qu'Alexis jette les bases de sa théorie, continuation de la pensée de Price Mars. Ainsi la nouvelle écriture haïtienne et, plus en particulier, le roman doivent être la

directe prolongation de la grande *samba* haïtienne, il vit de la maturité romanesque de notre peuple de la verve créatrice de nos tireurs de contes, de nos *simidors* et de nos *composes*. (Alexis 1999)

Le propos d'Alexis non seulement souligne l'importance de l'apport populaire, mais reprend et inclut l'apport amérindien qu'il avait pré-annoncé en 1956, quand il avait affirmé que l'identité haïtienne se compose, en partie égale, de trois apports : amérindien, africain et européen. Ainsi, dans l'extrait, en nommant le *samba*,⁴ conteur et orateur de la tradition amérindienne, il souligne l'importance de cette partie de la culture, et relie directement la culture populaire haïtienne aux arts oratoires précolombiens.

2 **Romancero aux étoiles, aboutissement poétique des théories d'Alexis**

Romancero aux étoiles (1960) est considéré comme l'aboutissement des théories d'Alexis ; c'est un ouvrage hybride, un recueil de contes d'inspiration traditionnelle mais remaniés et, par certains moments, fusionnés avec d'autres genres de la tradition orale haïtienne. En effet, l'auteur y accomplit ses souhaits poétiques et sociopolitiques :

Les formes et les symboliques populaires doivent être la base sur laquelle nous devons bâtir notre production culturelle, [...] nous sommes héritiers de tout un trésor que nous devons pousser plus avant pour qu'il reflète, sur le plan de la forme comme sur celui du contenu, le vrai visage de notre peuple, ses problèmes, ses espérances et ses luttes. (Alexis 2002, 99-100)

⁴ Le *samba* était l'exécuteur de l'*areyto*, le genre le plus populaire de la riche littérature orale des Tainos. Ce genre oral décrivait la vie quotidienne de la société en l'alternant avec mythes, légendes et événements historiques. Cela se produisait en mêlant plusieurs genres (élégies, chants de guerre, ballades, cantiques, etc.) et rythmes différents. De plus, les *sambas* enrichissaient la narration à l'aide de ballets, chants et dramatisations. Voir Fombrun 1992 ou Fouchard 1972.

C'est derrière le caractère merveilleux et le langage symbolique qu'il faut apercevoir les références à la réalité haïtienne de l'époque ; Alexis reprend les techniques anciennes et leurs formes, tout en instaurant un dialogue horizontal entre l'auteur-conteur et le lecteur-public, afin de traiter des problèmes du peuple à travers les formes populaires, ou comme l'explique Maximilien Laroche (1987, 77) :

Non plus seulement donner le peuple en représentation mais adopter les schèmes cognitifs par lesquels le peuple haïtien procède à son acculturation positive.

Le passage de la tradition à l'innovation est représenté par les échanges entre les deux narrateurs, le Vieux Vent Caraïbe et le jeune Neveu. Le premier est l'incarnation de la grande tradition orale haïtienne, qui plonge ses racines dans la culture africaine, mais aussi amérindienne. En effet, il est :

l'immémorial et légendaire, le plus grand Samba de toute la Caraïbe [...] depuis un temps que nul ne peut dire ce vieux drille chante, danse, musarde, se musse, musique et fredonne au long des âges nos belles histoires de jadis, de naguère et de toujours. (Alexis 2008, 11)

Témoin du passé glorieux de Quisqueya,⁵ il est le porteur de la sagesse et des connaissances d'antan, qu'il diffuse à travers les contes d'inspiration traditionnelle de son répertoire et les techniques traditionnelles des *sambas* amérindiens :

Il dansa la Danse des Joies Anciennes. Les spirales de ses bras, les serpentins de sa barbe, les sifflets de sa voix dessinèrent pour moi les sambas d'Anacaona la Grande. [...] Le Vieux Vent Caraïbe, tous les poils de sa barbe déployés, tourbillonnait et papillottait, musical, royal, enchanté. (13)

Au Vieux Vent s'oppose le jeune Neveu, *alias* d'Alexis et de l'avenir de la littérature haïtienne, qui apprend les techniques du passé mais s'intéresse aux problématiques du présent, contexte de ses récits, en contraste avec l'atemporalité ou les temps reculés des histoires du Vieux Vent. Comme l'affirme Mudimbe-Boyi (1992, 117):

Le Romancero aux étoiles mêle la tradition ancestrale et populaire à l'invention de l'auteur. [...] C'est là un appel vivant et vibrant pour un retour aux sources. Ce retour ne signifie nullement stagnation

5 Il s'agit de l'autre nom amérindien, avec celui d'*Ayiti*, de l'île d'Hispaniola.

et statisme. Il se veut au contraire un recours à la culture traditionnelle pour la revitaliser, afin de mieux la sauvegarder. En effet, la tradition doit être vivante, admettre des éléments nouveaux susceptibles de l'enrichir : elle doit se maintenir, mais en même temps rester ouverte.

En effet, le recueil se compose d'un enchaînement de récits, contés par les deux narrateurs qui se relayent. À chaque histoire du Vieux Vent, qui utilise des genres traditionnels, comme par exemple le dit, la romance ou la fable, le Neveu répond avec le même genre renouvelé ou par un récit hybride qui sort de la labellisation classique des genres. Les échanges entre les deux narrateurs et leurs points de vue différents marquent le passage de l'oral à l'écrit, mais aussi de la tradition à l'innovation, en soulignant la descente du Marqueur de Parole de sa tour d'ivoire mythique au milieu du peuple. En effet, le jeune conteur réveille le Vieux, endormi dans une grotte à l'abri de l'humanité, et le remet en contact avec les êtres humains et leurs problématiques.

Au cours de la narration, le caractère superbe du Vieux Vent, orgueilleux de ses techniques et de sa sagesse, s'affaiblit de plus en plus, ses récits deviennent moins traditionnels, jusqu'au dernier, « La rouille des ans », où la narration devient plus pathétique et sentimentale, et sort définitivement du genre de la tradition. Ce récit narre le processus de vieillissement d'un crapaud de plus en plus inutile et désuet pour la société qui se moque de son inutilité ; après sa conclusion, le Vieux Vent s'identifie à l'animal et sombre dans la tristesse. La confrontation entre les deux narrateurs a fatigué le Vieux Vent, qui ressent l'obsolescence de ses récits et admet le besoin d'un changement. Cette admission ne fait que renfoncer les intentions d'Alexis et ses buts poétiques, c'est-à-dire poursuivre la volonté des ancêtres tout en chantant la contemporanéité :

J'avoue que j'ai toujours brodé et rebrodé les vieilles histoires. Je me demande si, dans mes Dits, mes Romances et mes Contes chantés, je n'ai pas négligé certaines choses tout à fait nouvelles qui méritent d'être chantées... Qu'on les néglige et le vieil art perdra de jour en jour de son intérêt, il ne faudrait pas... Mais la vie change, je ne comprends pas toujours tout et me fais vieux. (251-2)

Victime lui aussi de la rouille des ans, le Vieux Vent comprend qu'il doit céder le pas à la jeunesse et que la tradition ne suffit plus, car les histoires brodées et rebrodées ne tiennent pas le coup des secousses qui déstabilisent la réalité haïtienne.

3 « Le Dit de la Fleur d'Or » et « Le sous-lieutenant enchanté »

Si en général *Romancero aux étoiles* est la mise en pratique de la poétique d'Alexis, l'analyse des différences entre les récits « Le Dit de la Fleur d'Or » et « Le Sous-lieutenant enchanté » permet de comprendre le processus d'innovation réalisé par l'auteur du point de vue de la narration, mais aussi du contenu sociopolitique. Ces deux textes ont la culture amérindienne comme trait commun, cela permet de procéder à l'inclusion et à la mise en valeur du passé culturel précolombien dans la définition de l'haïtianité :

Le peuple chemès a péri, mais il n'a pas tout à fait disparu, un grand peuple ne meurt jamais...Il nous a, c'est sûr, laissé un esprit qui a animé toutes nos luttes et fait de nous ce que nous sommes. [...] D'ailleurs, même ceux qui n'auraient plus qu'une goutte de sang chemès dans les veines n'ont pas perdu la mémoire des grands ancêtres. Le carnaval et la fête des Raras sont là pour le démontrer...Et puis, mieux que personne vous devez savoir reconnaître dans maintes chansons et danses d'aujourd'hui la marque de La Fleur d'Or... (179-80)

Dans ces deux récits on retrouve les deux types d'humanisme qui, selon Schallum Pierre, sont à la base du Réalisme Merveilleux d'Alexis : l'humanisme individuel (historique) et l'humanisme collectif. L'humanisme individuel est donné par la narration des grandes figures héroïques de l'Histoire haïtienne, comme l'affirme Schallum Pierre (2013, 68-71) :

Du Réalisme Merveilleux des Haïtiens constitue une réflexion sur le réel haïtien. Ce réel se compose de la culture et l'histoire d'Haïti. L'esthétique doit se fonder sur les beautés que sont les « grandeurs » de ce réel. Un mot résume cette culture et cette histoire : l'humanisme. Des personnages historiques ont forgé ce réel. [...] Jacques Stephen Alexis, par le choix du titre de sa théorie - *Du Réalisme Merveilleux des Haïtiens* (c'est nous qui soulignons) - veut mettre en valeur un passé, resté, en grande partie, dans l'ombre. Son objectif n'est pas tant de fonder une ethno-esthétique que de mettre en lumière une esthétique du réel, lequel suit l'évolution de son histoire.

La figure mythique de la reine Anacaona, dans le conte « Le Dit de la Fleur d'Or », enferme les caractéristiques de l'humanisme individuel et historique. Elle représente, en effet, la grande histoire précolombienne de l'île de Quisqueya et, encore aujourd'hui, elle a sa place dans le panthéon des héroïnes et des héros historiques haïtien(ne)s. « La grande dame d'Ayti », « la reine des fleurs et la fleur

des reines », a été élue comme protectrice d'Haïti (et de la Caraïbe) grâce à sa « miraculeuse beauté » (Fouchard 1972, 131) et ses innombrables vertus⁶ mais aussi à son martyre,

dont témoignent les milles et une pièces de vers ou de théâtre qui lui ont été consacrées et qu'elle continue d'inspirer. (Laroche 1993, 87)

Le 'succès' de sa mort est le résultat d'une addiction de facteurs, qui coïncident avec les étapes de son existence : ses vertus physiques et intellectuelles, son patriotisme,⁷ son ouverture à l'autre, sa confiance dans la diplomatie, la capacité de pardonner les assassins de son mari, de son frère et de son peuple, sa capture et, enfin, sa pendaison.⁸ Le sort de la reine a inspiré, et continue de le faire, de nombreux écrivains et artistes,⁹ non pas seulement haïtiens, comme par exemple Fernando Ortiz et Alejo Carpentier.

Le récit d'Alexis narre les derniers jours de la reine et de son peuple avant le massacre¹⁰ du Jour du Sang, mais offre aussi l'occasion pour illustrer la vie et la culture du peuple Tainos avant l'arrivée « de ces maudits espagnols et des autres » (Alexis 2008, 158). À travers la narration du Vieux Vent, seul témoin vivant, Alexis raconte

6 Voici la description de la reine Anacaona par Louis Maximilien : « la Reine Anacaona dont le nom signifie 'Fleur d'Or', la plus pure lumière et l'esprit le mieux équilibré de l'île. Les Européens qui se sont approchés d'elle à l'unanimité ont loué ses charmes, son tact, son autorité et son prestige [...]. Elle fut le meilleur et le plus grand poète de l'île. Elle était aussi Tequina, c'est-à-dire une personne qui exécutait les danses et qui pouvait entrer en contact avec les dieux. Elle rima de douces ballades, des romances et des élégies sans doute, puisqu'elle avait beaucoup souffert » (Maximilien dans Fombrun 1992, 104). Pour d'autres descriptions d'Anacaona voir le chapitre « 'La grande dame' d'Ayiti » (Fouchard 1972, 131-41).

7 « Patriote, elle se dépensa entièrement, courant à travers l'île, sans tenir compte des fatigues, à seconder, dans l'organisation de la résistance qui fut la première du Nouveau Monde, son mari le fier Caonabo » (Maximilien dans Fombrun 1992, 104).

8 « Concernant sa tragique fin, l'enseignement habituel est qu'après le massacre tristement célèbre du Xaragua, Anacaona fut garrottée et conduite à San Domingo où elle fut pendue sur la place publique » (Fouchard 1972, 136).

9 Dans son ouvrage *Anacaona ou la Fleur d'Or : Mythe exotique ou Symbole de résistance ?* (2000), Dorcé analyse comment la figure d'Anacaona est représentée dans la littérature haïtienne, mais aussi dans les discours féministes de la diaspora haïtienne et portoricaine.

10 « Ovando se décida à faire une expédition dans le Xaragua. [...] Il fut même reçu avec joie par les sujets d'Acoanoa mais cet accueil hospitalier ne put changer ses projets sur eux. Il saisit l'occasion d'une fête qu'ils lui donnaient pour les exterminer. Au signal convenu et que devait donner Ovando en portant la main à sa croix d'Alcantara, les Espagnols se jetèrent à l'improviste sur les Indiens, en firent un horrible carnage et se portèrent ensuite sur une maison où les principaux chefs du pays étaient rassemblés avec la reine, s'en emparèrent et les ayant tous, à l'exception de la reine, attachés aux poteaux de la case, ils y mirent le feu. [...] Le peuple de Xaragua périt tout entier dans ce massacre » (Mollien 2001, 49-50).

l'existence idyllique des Tainos, caractérisée par le partage et le rapport harmonieux avec la nature :

Ah, neveu ! Tu ne peux t'imaginer ce qu'était la vie dans cette île du temps de nos grand Caciques !...Tout appartenait à tous, même aux Naborias [Indiens soumis au tribut], et nous n'étions pas haïs-sables comme vous l'êtes devenus aujourd'hui [...] Chacun pouvait les saisir et en user à son gré. Les corossols, les mameys, les zachalis, les pommes-cajou, les cacheos, les abricots fructifiaient pour tous. Et les oiseaux ! Vous avez massacré les oiseaux. (157)

L'opposition passé/présent est une constante chez Alexis, pour qui les références au présent sont fondamentales. Il en va de même pour ce qui concerne la description de la richesse de l'artisanat et de la culture amérindiens :

Il reste bien peu de chose de nos belles sculptures, de nos gravures murales aux fraîches couleurs, de nos peintures chantantes ! Il y en avait pourtant partout, dans toutes les grottes, au sommet des montagnes, sur les falaises des côtes. [...] Nos butios [Prêtres chemés] frappaient leurs cymbales et leurs tambours, nos poètes déclamaient leurs poèmes sonores comme nos rivières, nos Tequinas dansaient et les Sambas chantaient les chants d'éternelle félicité !... Ah ! La joie est morte en Quisqueya la Belle ! (158)

Dans le respect de la transmission orale de la mémoire historique à travers les contes, Alexis continue la tradition des griots et des sambas en racontant la vie quotidienne d'une société oubliée par l'Histoire nationale. Ainsi il offre à son public un bref cours d'histoire et de culture amérindiennes, qui seront prises en considération par les spécialistes seulement une vingtaine d'années plus tard. Dans l'extrait qui suit, le binôme nature/culture est décrit comme l'essence de l'identité Tainos et il caractérise aussi Anacaona, car à la description érotique et intime de sa beauté fait suite la célébration de ses capacités intellectuelles et artistiques :

Quand Anacaona dansait, elle recréait l'arcane mystérieuse de la joie, toutes les cadences du sourire, les spirales et les arabesques de la gelée vivante au long des printemps. Quand la Reine chantait le grand areyto des Papillons Noirs ou l'oiseau lumineux du plaisir, quand la Fleur d'Or poétisait et disait le grand récitatif du bonheur, la Caraïbe entière se sculptait de silence, le jour arrêtait sa marche et la nuit venait écouter, songeuse et immobile. (160)

La grande dame d'Ayti n'est pas seulement un chef poétique, mais aussi un chef politique, car à travers ses compositions elle réussit à par-

ler à tous les royaumes de la Caraïbe. Cette capacité communicative est à la base de son projet qui se fonde sur la collaboration entre les civilisations afin de résister et combattre l'invasion des étrangers :

Elle conçut à cet effet un plan secret d'une ampleur géniale. À la vérité, tous les empires des Amériques étant menacés par les envahisseurs, il fallait alerter tous les souverains aztèques, mayas et incas pour qu'ils agissent de concert avec les chemès, les tainos et les caraïbes. Toutes les forces rassemblées fondraient au jour dit comme un immense hurricane, dans un bruit de tonnerre sur les envahisseurs aux armures d'argent. Ils seraient d'un coup écrasés comme si le ciel lui-même leur tombait sur la tête. (161-2)

L'influence de l'idéologie communiste, très forte chez Alexis, se retrouve aussi dans le projet qu'il imagine pour Anacaona, un projet utopique panaméricain qui pourrait avoir comme devise : « amérindiens de toute l'Amérique-monde unissez-vous ! ». Ce qui est très intéressant, au delà de la marque idéologique, est la présence constante de la nature unie à l'art poétique ; en effet, le message de collaboration et d'union est transmis aux chefs par le Vieux Vent Caraïbe et par les sambas qui parcourent l'île pour diffuser les nouvelles sous forme de chants et poèmes. En même temps, Anacaona traverse les royaumes naturels et animaliers pour apprendre les secrets recelés de la nature ; à chaque fois elle communique avec la flore et la faune par un chant différent, qui lui ouvre les portes de chaque univers. Son but est d'atteindre une connaissance capable d'envoûter les Espagnols en leur montrant la beauté pure et harmonieuse de la nature à travers l'art performatif :

Pendant des jours, à la tête de milliers de ballerines, de Tequinas et de sambas, Anacaona offrit aux conquistadores qu'elle recevait, à la noblesse indienne et à l'immense peuple rassemblé de tels spectacles que jamais notre terre ne peut en perdre la mémoire. Tous ce qui verront le jour et grandiront en Quisqueya la Belle, de ce fait sauront danser, de naissance, et pour l'éternité ! (175)

Alexis explique et résume, en quelques phrases, la richesse de la culture haïtienne et le grand héritage amérindien qui la compose, un peuple

passionné de danses et de chansons, qui pour nommer les êtres et les choses s'exprimait en cadences et semblait né pour des fêtes de rythme et de poésie, au cœur d'une nature lumineuse, toute bruisante de chants d'oiseaux et du frémissement des arbres en fleurs. (Fouchard 1972, 127)

À la richesse d'esprit s'oppose la sécheresse d'âme des envahisseurs espagnols, dénués de toute forme d'humanité :

Le Conquistador ne savait pas que la beauté existait, il ne connaissait que l'or, le Conquistador n'était pas un être humain, peut-être n'était-il pas tout à fait un animal. (Alexis 2008, 176)

Incapables d'apprécier la beauté et la nature, les Espagnols se privent à jamais de la possibilité d'en découvrir les mystères et les secrets, qui resteront toujours des Ayitiens et de leurs descendants :

ce qui eut lieu pendant les jours qui ont précédé le Jour du Sang, la Fleurs d'Or le donna à notre terre pour l'éternité et il ne fut jamais perdu. [...] Padrejean le recueillit, ses nègres révoltés, ses indiens marrons et ses zambos le transmirent au peuple de 1804. Nous sommes tous fils de la Fleur d'Or... (176-7)

En effet, les Indiens survivants du génocide,¹¹ qui a provoqué en moins de trente ans la destruction de la population à 90 pour cent, ont tissé de liens profonds avec les Africains, qui avaient été déportés pour combler la perte de main d'œuvre. Évidemment, les survivants ont transmis une partie de leurs savoirs aux Africains, surtout en ce qui concerne la flore, la faune et les cultures. Il s'agit aussi d'un héritage culturel, même si assez restreint,¹² qui recouvre soit le vocabulaire et certaines tournures linguistiques, soit des bribes d'*areytos*, quelques contes et certains rites.

La collectivité et la fraternité promus dans l'extrait mentionné résument la pensée d'Alexis et soulignent la prise de conscience de tout(e) Haïtien(ne) sur la richesse de son passé. De plus, Alexis dépasse toute sorte d'attachement à la couleur, en faveur d'une poétique plus sociale, capable d'intéresser un public plus ample, dans une perspective mondiale.

En effet, de l'humanisme individuel on passe à l'humanisme collectif dans le deuxième récit consacré à la présence amérindienne, « Le sous-lieutenant enchanté ». Dans ce conte le protagoniste n'est plus la figure mythique et héroïque de la grande histoire, au contraire Alexis

11 Plusieurs spécialistes utilisent le mot génocide, voir les articles recueillis par Fombrun dans son ouvrage *L'Ayti des indiens* (1992): Fombrun, « Génocide des ayitiens-indiens » (96-7), Fouchard, « Génocide » (109-10) et D'Ans, « L'élevage, cause de génocide » (111). Il est aussi intéressant de lire le témoignage « Abus et atrocités » de Las Casas (dans Fombrun 1992, 112-16).

12 Jean Fouchard parle de « misère » : « Voici donc dans sa vérité et dans sa misère l'héritage culturel qu'ont laissé les Tainos d'Ayti : environ cinq cents vocables de leur langue et quelque bribes d'*areytos* [...]. [...] Des vocables à peine altérés sont aujourd'hui des désignations géographiques [...]. Neuf contes de notre folklore [...]. Dans la formation de notre créole, une cinquantaine de mots ainsi que certaines tournures et « le caractère agglutinant » de notre patois [...]. Puis, enfin dans nos traditions populaires portent la marque indienne les pierres sacrées, le tracé des vèvés, certains rites de danses, certains masques et tatouages du Carnaval » (Fouchard 1972, 157-8).

pose au milieu de sa narration Wheelbarrow, un « jeune sudiste élevé dans le racisme et pénétré de concepts de l'apartheid' » (189), un *yankee* « candide dans ses postulats, ingénu dans son implacable cruauté mentale » (190). Au cours de l'histoire, le jeune étasunien abandonne ses visions racistes pour s'adapter à la société paysanne et, enfin, embrasser le style de vie et la philosophie des descendants des amérindiens, grâce à son histoire d'amour avec une *viens-viens*¹³ rencontrée dans les mornes. Le parcours d'adaptation est graduel, l'auteur présente à chaque fois, à travers des rencontres ou des allusions, un membre différent des couches populaires, du guide aux *cacos* rebelles, mais aussi des simples villageois. Il décrit les modalités de relation du protagoniste avec chacun et souligne l'importance de la communication, non forcément verbale, mais qui passe par l'adoption des rites et des mœurs traditionnels. Le protagoniste comprend qu'il doit laisser derrière lui toutes les convictions et les habitudes occidentales afin d'entrer en contact avec la société paysanne, jusqu'à abandonner définitivement son identité passée :

il déchira toutes les lettres [...] ainsi que tous ses papiers d'identité, en un mot tout ce qui l'attachait à Chattanooga et à la république étoilée. Il vivrait désormais dans ce pays. Il en perceraient le mystère. (202)

Le même processus a lieu pour ce qui concerne la composante amérindienne. De la première rencontre foudroyante avec la femme *viens-viens* à sa décision définitive d'aller vivre avec elle dans les mornes, Wheelbarrow abandonne son intérêt pour les biens matériels ; en particulier, il renonce au trésor de la montagne qui l'avait poussé à aller en Haïti, pour entreprendre un parcours de fusion avec la nature, afin de comprendre les vraies richesses terrestres. La femme lui enseigne à vivre en suivant la philosophie de son peuple, à « rire comme les fleurs » (208) à sentir « vibrer la vie rayonnante des profondeurs » (209) et, enfin, à veiller sur tous les trésors de la terre. Wheelbarrow ne commet pas la même faute des Espagnols, au contraire il apprend et apprécie les enseignements du peuple Tainos et de la Reine Anacaona, en adoptant leurs mœurs et leurs rites, comme en témoigne lui-même :

13 Le *Viens-viens* est une figure légendaire de la culture populaire haïtienne et, plus en général, caribéenne. Dans un premier moment avec le terme *Viens-viens* on indiquait les Indiens survivants au génocide, rescapés sur les mornes ; successivement le même terme a commencé à indiquer le résultat du métissage des derniers Indiens avec les premiers esclaves africains marrons, ce qui, dans l'île de Saint-Vincent, a donné naissance au peuple des Caraïbes Noirs (voir Grunberg 2015). Comme toute figure mystérieuse, difficile à classer, le *Viens-viens* est devenu un être légendaire qui, selon les croyances populaires, a « l'habitude d'apparaître inopinément pour surprendre des villageois » (Laroche 1993, 84).

Elle m'a conté la grande samba du peuple chemès et m'a appris les paroles des grands areytos anciens... [...] Avec la saison des pluies arrivent les grandes fêtes des sambas. [...] Puis nous nous rassemblons, nous chantons, nous dansons jusqu'à la fin des ondées. (211)

Wheelbarrow réalise individuellement le grand projet d'Anacaona. L'image du jeune *yankee* transformé qui court libre dans la nature non-contaminée par le capitalisme symbolise la vision utopique d'Alexis :

Il courait chaque nuit, ivre des splendeurs des montagnes, il courait chaque nuit avec sa compagne, dans le verdissement de la terre, dans la bouche du vent, dans les frissons des eaux. Le jour il vivait dans les grottes où s'entassaient les trésors accumulés par le Cacique de la Maison d'Or, le terrible Caonabo, Il connut tous les charmes anciens, tous les chants, toutes les danses de la reine Anacaona La Grande, La Fleur d'Or, ces chants et ces danses que les maîtresses des eaux et les maîtresses des montagnes perpétuent dans les nuits claires. (211-12)

Toutefois, au-delà des visions utopiques et idéalistes, Alexis est conscient des limites de l'être humain et ne cède pas à la tentation d'une fin heureuse et idyllique, au contraire le jeune couple interracial est capturé, « garrotté, lié, [...] jugé et fusillé sur les lieux » (212) par les *marines*. Encore une fois les envahisseurs, cette fois-ci étasuniens, ont condamné et détruit le grand projet panaméricain, en préférant les richesses matérielles à la richesse intérieure. Alexis coupe la narration de la réalité merveilleuse des profondeurs haïtiennes avec la violence de la réalité du pays, dans le temps de l'histoire (espace-temps de l'époque amérindienne et Occupation Américaine) et dans le temps de l'écriture (Dictature Duvalier) ; une terre où la permanence des figures mythiques et de leur pouvoir symbolique est fondamentale pour « réinvestir le présent dans le passé, [...] prolonger la lutte d'hier dans les combats d'aujourd'hui » (Laroche 1993, 97). Toutefois, l'espoir demeure dans les dernières lignes du conte, où le jeune neveu rapporte l'existence d'une Maîtresse de l'Eau qui pourrait être la fille du couple :

Peut-être le lieutenant Wheelbarrow et sa compagne ont-ils laissé des enfants ?... En tout cas, c'est une grande et belle chose pour un peuple que de conserver vivantes ses légendes. (213)

Alexis ne reprend pas tout simplement le folklore des Taïnos, il le fait revivre, non dans quelques images idylliques, mais en ramenant à la vie la pensée, la philosophie, l'éthique et la culture amérindiennes. C'est sa réponse personnelle à l'affirmation d'Émile Nau :

Laisser périr la pensée d'un peuple, ce qu'il y a de plus impérisable, est un crime plus barbare que de détruire jusqu'au dernier rejeton de ce peuple. (Nau dans Fouchard 1972, 127)

À travers ses récits Alexis, conteur de la nouvelle génération, accomplit son devoir de gardien de mémoire, mais aussi de résistant face à la mort, en ce cas au génocide. Il va encore plus loin en mettant en pratique ses théories sociopoétiques, car non seulement il encourage la reprise et la redécouverte de l'histoire nationale à travers les figures historiques, mais il souligne aussi l'importance de chaque individu et, en même temps, du peuple. En effet, dans le passage de l'héroïne au couple interracial, Alexis effectue le renouvellement du genre, qui prône l'évolution de la pensée sociopolitique et sa vision de l'humanisme révolutionnaire :

La fraternité ne se réalisera que le jour où l'homme et la femme seront à la hauteur de leur tâche historique, aimer d'amour, par une fusion des cœurs, des sens et de l'esprit, aller de l'avant, devenir la cellule harmonieuse d'une humanité enfin dégagée de l'animalité. (Alexis 1983, 190)

Dans le conte du neveu le peuple, sous formes différentes (villageois, *cacos*, *viens-viens*) soutient et produit le changement, l'intégration et la fusion, bref l'américanisation dans le sens de l'unité et de la collaboration parmi les habitants du continent américain. De plus, le fait de choisir des femmes comme partisans du tournant panaméricain, souligne la volonté de créer et former une nouvelle génération, non seulement d'Haïtien(ne)s mais d'Américain(e)s. Une génération combative, liée à la tradition mais tournée vers un avenir multiculturel, enfin consciente de son passé et (des problèmes) du présent.

Bibliographie

- Alexis, Jacques Stephen [1959] (1983). *L'espace d'un cillement*. Paris : Gallimard.
Alexis, Jacques Stephen [1960] (2008). *Romancero aux étoiles*. Paris : Gallimard.
Alexis, Jacques Stephen [1956] (2012). « Lettre à mes amis peintres ». *Reflets d'Haïti*, 14-15-16-18. Réédité in *Paroles en archipel*. URL <http://paroleenarchipel.over-blog.com/article-lettre-a-mes-amis-peintres-par-jacques-stephen-alexis-56858500.html> (2019-11-06).
Alexis, Jacques Stephen [1956] (2002). « Du réalisme merveilleux des Haïtiens ». Réédité in *Présence Africaine*, 165-6(1), 91-112. URL <https://www.cairn.info/revue-presence-africaine-2002-1-page-91.htm> (2019-11-06).
Alexis, Jacques Stephen [1957] (1999). « Où va le roman ? ». Réédité in *Boutures*, 1(1). URL <http://ile-en-ile.org/jacques-stephen-alexis-ou-va-le-roman/> (2019-11-06).

- Dorcé, Mylène Florence (2000). *Anacaona ou la Fleur d'Or: Mythe exotique ou Symbole de résistance ?* [thèse en ligne]. Hamilton (Ontario) : McMaster University. URL <https://macsphere.mcmaster.ca/bitstream/11375/8476/1/fulltext.pdf> (2019-11-06).
- Fouchard, Jean (1972). *Langue et littérature des aborigènes d'Ayiti*. Port-au-Prince : Éditions de l'École.
- Fombrun, Odette Roy (éd.) (1992). *L'Ayiti des indiens*. Port-au-Prince : Fondation 92-O.R. Fombrun-H. Deschamps.
- Grunberg, Bernard (éd.) (2015). *À la recherche du Caraïbe perdu. Les populations amérindiennes des Petites Antilles de l'époque précolombienne à la période coloniale*. Paris : L'Harmattan.
- Hoffmann, Léon-François (1995). *Littérature d'Haïti*. Vanves : EDICEF/AUPELP.
- Hurbon, Laënnec (2001). *Pour Une Sociologie D'Haïti Au XXIe Siècle - La Démocratie Introuvable*. Paris : Karthala.
- Jean-Charles, Georges J. (1993). *Jacques-Stéphen Alexis : Romancier d'avant-garde de Compère Général Soleil*. Cambridge (MA) : Trilingual Press.
- Laroche, Maximilien (1978). *Le Romancero aux étoiles et l'oeuvre romanesque de Jacques Stephen Alexis*. Paris : Nathan.
- Laroche, Maximilien (1987). *Contributions à l'étude du réalisme merveilleux*. Québec : GRELCA.
- Laroche, Maximilien (1987). *L'avènement de la littérature haïtienne*. Québec : GRELCA.
- Laroche, Maximilien (1993). *Dialectique de l'américanisation*. Québec : GRELCA.
- Mollien, Gaspard-Théodore (2001). *De Christophe Colomb à la révolte des esclaves, 1492-1802*. Tome 1 de *Histoire et mœurs d'Haïti*. Édition établie et présentée par Francis Arzalier. Paris : Le Serpent de mer.
- Mudimbe-Boyi, M. Elisabeth (1992). *L'oeuvre romanesque de Jacques-Stephen Alexis, une écriture poétique, un engagement politique*. Montréal : Humanitas.
- Munro, Martin (2010). *Haiti Rising : Haitian History, Culture and the Earthquake of 2010*. Liverpool : University of Liverpool Press.
- Obszyński, Michał (2016). *Manifestes et programmes littéraires aux Caraïbes francophones*. Leiden ; Boston : Brill-Rodopi.
- Paret, Roland (2011). « Z ». *L'État haïtien existe, je l'ai même rencontré...* Montréal : Éditions du CIDIHCA.
- Pierre, Schallum (2013). *Le Réalisme Merveilleux de Jacques Stephen Alexis : esthétique, éthique et pensée critique*. Québec : Université Laval. URL <https://corpus.ulaval.ca/jspui/bitstream/20.500.11794/24350/1/29973.pdf> (2019-11-06).
- Price-Mars, Jean [1928] (1954). *Ainsi parla l'Oncle. Essais d'ethnographie*. New York : Parapsychology Foundation Inc. URL http://classiques.uqac.ca/classiques/price_mars_jean/ainsi_parla_oncle/ainsi_parla_oncle.html (2019-11-06).

Poétiques du réalisme merveilleux chez Jacques Stéphen Alexis et Miguel Bonnefoy

Aura Marina Boadas

Universidad Central de Venezuela, Venezuela

Abstract The critical comments about the narrative work of the Haitian writer Jacques Stéphen Alexis (1922-61) and the French-Venezuelan writer Miguel Bonnefoy (1986) establish a connection between the production of these narrators and the notion of marvellous or magical realism. In the following pages, we aim to analyse the specific strategies used by these authors in their narrative works to set up a link with the real and the marvellous, in the light of the existing conceptualizations concerning this aesthetic. Furthermore, we want to read these results in view of the following target, which has been outlined by Alexis and Bonnefoy in critical essays and interviews : marvellous realism has been adopted to model their narrative works.

Keywords Marvelous realism. Magical realism. Jacques Stéphen Alexi. Miguel Bonnefoy. Caribbean literature.

Sommaire 1 Introduction. – 2 Réalité, magie et merveilleux. – 3 Jacques Stéphen Alexis et le réalisme merveilleux. – 3.1 Les interstices de la mémoire. – 3.2 Le pays possible. – 4 Miguel Bonnefoy et la réécriture des mythes. – 4.1 Réveil émerveillé. – 4.2 Construction de nouveaux souvenirs. – 4.3 Responsabilité sociale. – 5 Le réalisme merveilleux et la liberté désirée.



Peer review

Submitted	2019-05-27
Accepted	2018-07-31
Published	2019-12-19

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Boadas, Aura Marina (1959). "Poétiques du réalisme merveilleux chez Jacques Stéphen Alexis et Miguel Bonnefoy. Lecture croisée entre Jacques Stephen Alexis et Miguel Bonnefoy". *Il Tolomeo*, 21, 119-142.

DOI 10.30687/Tol/2499-5975/2019/21/017

1 Introduction

Les commentaires critiques sur le travail de l'écrivain haïtien Jacques Stéphen Alexis (1922-61) et celui de l'écrivain franco-vénézuélien Miguel Bonnefoy (1986) établissent des relations entre la production des deux romanciers et le réalisme merveilleux ou le réalisme magique.

Dans le cas d'Alexis, cela est compréhensible car vers les années 1940 et 1950 du siècle dernier ces notions se sont développées. En outre, il est également l'auteur d'un document-manifeste sur le « réalisme merveilleux ». À cet égard, de nombreux articles, des travaux de recherche, des thèses de doctorat ont abouti à cette phrase qui, à notre avis, est la plus haute évaluation qui puisse être faite : « La conceptualisation du Réalisme Merveilleux de Jacques Stéphen Alexis marque un tournant dans l'histoire de la pensée caribéenne » (Pierre 2013, 3).

Cette affiliation au réalisme magique est plus surprenante dans le cas de Bonnefoy, dont les premiers romans datent de la présente décennie (2015 et 2017). Or, en raison de sa publication récente, les présentations critiques et les commentaires sont principalement rassemblés dans des interviews, des communiqués de presse, des blogs de lecteurs et des critiques de rédacteurs et de librairies en ligne qui présentent les livres :

C'est au réalisme magique, qu'appartient indiscutablement le ton du roman. L'auteur peut se prévaloir de son ascendance sud-américaine. Mais il écrit en français. (« 'Sucre noir' de Miguel Bonnefoy » 2017)

Dans les pages suivantes, nous entendons déceler les stratégies utilisées par chaque auteur dans son travail narratif pour établir la relation avec le réel et le merveilleux, à la lumière des conceptualisations existantes concernant cette esthétique. Nous souhaitons également lire ces résultats à la lumière des objectifs définis par Alexis et Bonnefoy, quand ils adoptent le réalisme merveilleux pour modeler leurs œuvres.

2 Réalité, magie et merveilleux

Le lien entre la réalité, la magie et l'émerveillement a été l'une des formules utilisées aussi bien par la critique littéraire que par les créateurs eux-mêmes pour caractériser les romans et les récits latino-américains et caribéens de certains auteurs.¹

¹ À partir des années 1920, la notion de réalisme magique a commencé à être utilisée en Europe dans le cadre des arts ; depuis les années 1940, l'Amérique latine discute et

Parmi les conceptualisations existantes, il convient de mentionner trois concepts bien connus : « réalisme magique », « réel merveilleux » et « réalisme merveilleux ». Le premier a été utilisé dans plusieurs contextes, d'abord artistiques et ensuite littéraires. L'écrivain et prix Nobel guatémaltèque, Miguel Ángel Asturias, est l'un des romanciers qui a reconnu son adhésion au réalisme magique.² Le deuxième – « real maravilloso » – a été employé par l'écrivain cubain Alejo Carpentier, qui l'a développé en 1948 dans un article qui a ensuite été inclus en tant que prologue de son roman *El reino de este mundo* (Le royaume de ce monde).³ Enfin, la troisième notion, « réalisme merveilleux », est peut-être la moins connue de toutes. Elle a été conçue et présentée par l'écrivain Jacques Stéphen Alexis, au nom d'un groupe d'écrivains et d'artistes haïtiens, lors du 1er Congrès des écrivains et artistes noirs, qui s'est tenu à Paris en 1956. Ce texte a ensuite été recueilli par la revue *Présence Africaine* (Paris).⁴

définit la démarcation entre les différentes conceptions concernant la littérature, la magie et l'émerveillement (voir la chronologie dans Menton 1998, 207-33). La plupart de ces textes sont rassemblés, analysés ou commentés dans les travaux suivants : Menton 1998; Parkinson Zamora, Faris 1995; Bravo 1988; Chiampi 1983; Anderson Imbert 1976.

2 « Mon réalisme est 'magique' parce qu'il relève un peu du rêve tel que le concevaient les surréalistes. Tel que le concevaient aussi les Mayas dans leurs textes sacrés. En lisant ces derniers, je me suis rendu compte qu'il existe une réalité palpable sur laquelle se greffe une autre réalité, créée par l'imagination, et qui s'enveloppe de tant de détails qu'elle devient aussi 'réelle' que l'autre. Toute mon œuvre se développe entre ces deux réalités : l'une sociale, politique, populaire, avec des personnages qui parlent comme parle le peuple guatémaltèque : l'autre, imaginative, qui les enferme dans une sorte d'ambiance et de paysage de songe » (cité dans Couffon 1962, 4).

3 « El documento más importante y solicitado para iniciar el análisis valorativo e interpretación de la teoría de lo real maravilloso, lo constituye inobjetablemente, el artículo 'Lo real maravilloso en América', publicado en *El Nacional*, de Caracas, en 1948, y luego incluido como prólogo a *El reino de este mundo*. En ese pequeño ensayo, con tanto sabor a Manifiesto, Carpentier hace su gran profesión de fe y expresa ideas para él tan esclarecedoras que, quince años más tarde, y al otorgarle plena vigencia, las engrosa y revitaliza cuando las incluye en su reunión de textos *Tientos y diferencias*, de 1966 » (Padura 1989, 23-4). [« Le document le plus important et le plus demandé pour commencer l'analyse évaluative et l'interprétation de la théorie du réel merveilleux, c'est incontestablement, l'article 'Le Réel Merveilleux en Amérique', publié dans *El Nacional* de Caracas, en 1948, et inclus ensuite comme prologue au *Royaume de ce monde*. Dans ce petit essai, à si grande saveur de Manifeste, Carpentier fait sa grande profession de foi et il y exprime des idées tellement éclairantes que, quinze ans plus tard, et après les avoir pleinement validées, il les épaissit et les revitalise lorsqu'il les inclut dans son recueil de textes *Tientos y diferencias*, à partir de 1966 » (traduction de l'Auteur, notée désormais TA)].

Voici le texte de Carpentier : « le merveilleux commence à l'être de façon évidente lorsqu'il surgit d'une altération inattendue de la réalité (le miracle), d'une révélation privilégiée de la réalité, d'une illumination inhabituelle ou qui favorise singulièrement les richesses inaperçues de la réalité, d'un élargissement des échelles et des catégories de la réalité, perçues avec une particulière intensité en vertu d'une exaltation de l'esprit qui le conduit à une manière d'état limite » (Carpentier 1984, 345).

4 « Les artistes ont utilisé le Merveilleux dans un sens dynamique avant de se rendre compte qu'ils faisaient du Réalisme Merveilleux. Peu à peu nous, nous sommes devenus conscients du fait. Faire du réalisme correspond pour les artistes haïtiens à se mettre à

En analysant les conceptualisations qui relient la réalité à la magie et au merveilleux, nous constatons que l'un des éléments différenciateurs est l'attitude de l'instance narrative à l'égard des faits qui ne semblent pas avoir d'explication. Dans certains cas, l'étrange suscite des préoccupations et puis surgit une explication ('réalisme magique'); quand le merveilleux apparaît, le narrateur et les personnages ne sont pas perturbés par des événements extraordinaires qui, dans d'autres contextes, ne passeraient pas inaperçus ('réel merveilleux'). Les narrateurs font appel aux deux stratégies, ce qui ne facilite pas le travail des chercheurs au moment de distinguer les différences entre les termes (Boadas 2011, 75-84). Dans ses études sur le récit latino-américain et sa caractérisation, Irlemar Chiampi opte pour l'expression « réalisme merveilleux », que nous partageons, ces deux termes étant reconnus par la tradition littéraire, et coïncidant avec le « réalisme merveilleux » d'Alexis :

Maravilloso es el término ya consagrado por la Poética y por los estudios crítico-literarios en general, y se presta a la relación estructural con otros tipos de discursos (el fantástico, el realista). (Chiampi 1983, 49)⁵

el término maravilloso presenta ventajas de orden lexical, poético e histórico para significar la nueva modalidad de la narrativa realista hispanoamericana. (Chiampi 1983, 80)⁶

Une fois évoquées les différentes catégorisations, il convient d'ajouter que, jusqu'à récemment, celles-ci ont été largement débattues par les critiques littéraires et par les créateurs eux-mêmes dans l'Amérique hispanophone et francophone. Actuellement, il est entendu que ces notions constituent des procédures esthétiques et peuvent donc dépasser leurs contextes géographiques d'origine. Pour cette raison, les catégories contenues dans ces locutions ont été utilisées pour l'analyse d'œuvres d'autres régions du monde, et nous les retrouvons no-

parler la même langue que leur peuple. Le Réalisme Merveilleux des Haïtiens est donc partie intégrante du Réalisme Social, sous sa forme haïtienne il obéit aux mêmes préoccupations. Le trésor de contes, de légendes, toute la symbolique musicale, chorégraphique, plastique, toutes les formes de l'art populaire haïtien pour aider la nation à résoudre les problèmes et à accomplir les tâches qui sont devant elle. Les genres et les organons occidentaux légués à nous doivent être résolument transformés dans un sens national et tout dans l'œuvre d'art doit ébranler cette sensibilité particulière des Haïtiens, fils de trois races et de combien de cultures » (Alexis 1956, 268).

5 « Merveilleux est le terme déjà consacré par la poétique et par les études littéraires critiques en général, et se prête à la relation structurelle avec d'autres types de discours (le fantastique, le réaliste) » (TA).

6 « le terme merveilleux présente des avantages d'ordre lexical, poétique et historique pour signifier la nouvelle modalité du récit réaliste hispano-américain » (TA).

tamment dans des œuvres critiques dédiées à des auteurs du Maroc, du Japon, des États-Unis, d'Égypte.⁷

3 Jacques Stéphen Alexis et le réalisme merveilleux

Son père était haïtien et sa mère d'origine dominicaine.⁸ Jacques Stéphen Alexis (1922-61) est né à Gonaïves (Haïti) et a effectué ses premières études en France à une période où son père était à Paris pour des raisons diplomatiques. Il est l'auteur de quatre romans (le dernier posthume, 2017) et d'un recueil de nouvelles, ouvrages publiés en France entre 1955 et 1960, chez Gallimard.⁹ Parmi ses sources d'inspiration, il se considère redevable des narrateurs oraux et des romanciers folkloriques de différentes latitudes liés à l'esthétique du réalisme (haïtiens, russes, français, américains et latino-américains, bref, les grandes productions du réalisme mondial), parmi lesquels on trouve Shakespeare, Michel-Ange et Beethoven (Alexis 1957).

Dans ses essais, Alexis consacre aussi quelques réflexions à la langue :

Disons tout de suite que le peuple haïtien est un peuple bilingue, il est donc entendu que nos romanciers peuvent et doivent écrire dans les deux langues : langue haïtienne (créole) et langue française. L'histoire a voulu que la langue française ait une mission à accomplir dans tout un univers de langue française. D'après nous, la langue française parlée et écrite aujourd'hui en France ne peut pas rendre compte de toute la réalité de cet univers de langue française. (Alexis 1957, 100-1)

Il considère que la langue est quelque chose de vivant et en transformation permanente et qu'il serait donc nécessaire d'enrichir le français des contributions provenant des différents territoires partageant cette langue, comme cela a été le cas pour la langue espa-

⁷ « *Metoikoi and Magical Realism in the Maghrebian Narratives of Tahar ben Jelloul and Abdelkebir Khatibi* » de John Slemon ; « *Magical Archetypes : Midlife Miracles in The Satanic Verses* » de David Mikics ; « *Magical Romance/Magical Realism : Ghosts in U.S. and Latin American Fiction* » de Lois Parkinson Zamora ; « *The Magic of Identity : Magic Realism in Modern Japanese Fiction* » de Susan J. Napier (en Parkinson Zamora, Faris 1995).

⁸ Son père est l'écrivain haïtien Stéphen Alexis (Gonaïves 1889-Caracas 1962), auteur du roman *Le Nègre Masqué* (1933).

⁹ *Compère Général Soleil* (1955), *Les Arbres Musiciens* (1957), *L'Espace d'un cillement* (1959), *Romancero aux étoiles* (1960), chez Gallimard. Récemment, en 2017, un ouvrage posthume intitulé *L'étoile absinthe* a été publié par la maison d'édition Zulma. C'est la continuation (inachevée) et la deuxième livraison, de trois prévues, du roman *L'Espace d'un cillement*.

gnole. Mais pour transformer la langue et atteindre un niveau de plénitude et de splendeur « il faut d'abord se l'assimiler véritablement » (1957, 101). C'est le chemin emprunté par Alexis, quand il adopte le français pour son travail littéraire.

Alexis a élaboré et présenté la notion de réalisme merveilleux lors du 1er Congrès des écrivains et artistes noirs auquel il participait en représentation d'un groupe de créateurs haïtiens. En tant que procédure, le « réalisme merveilleux » veut montrer la vie des personnes et des communautés haïtiennes, en se concentrant sur leurs préoccupations, leurs aspirations et principalement les sentiments des êtres humains. En devenant des chroniqueurs de leur communauté, les artistes sont invités à privilégier dans leur travail l'aspect social et la réalité qui les entoure par des expériences formelles. Pour cela, l'orientation est de s'approprier les manifestations populaires du métissage culturel qui a donné naissance à la culture haïtienne – religion, oralité, langue... – et de les mettre au service de leur création. En ce sens, l'œuvre littéraire a pour mission d'expliquer le monde et doit également transformer la vie des peuples. Alexis résume le protocole d'action du « réalisme merveilleux » en quatre voies de travail alignées sur l'intérêt pour le contexte humain et historique lui-même, le rejet de l'art pour l'art, la recherche d'une forme appropriée d'expression artistique et l'engagement (Alexis 1956).

L'écriture est pour Alexis un creuset qui réunit la vie de ses compatriotes, l'histoire de la communauté, la culture haïtienne, la dénonciation de l'oppression et la transformation des laideurs. En connaissance des motivations d'Alexis qu'il a bien exprimées dans ses essais, nous allons essayer de voir comment elles sont mises en texte dans son écriture fictionnelle.

Compère Général Soleil a pour personnage principal Hilarion Hilaris, un jeune haïtien, épileptique, sans ressources, qui est emprisonné dans les premières pages du roman à la suite d'un vol qu'il a commis dans une maison. Tout au long du roman, il va trouver des amis qui vont le tirer de la situation de précarité et d'indifférence dans laquelle il a vécu vis-à-vis de son pays et de lui-même. Il va tomber amoureux de Claire Heureuse et de cette union naîtra un petit garçon. Situé dans les années 40, le roman se conclut d'une part par la mort de Hilarion et celle de son fils Désiré, et d'autre part par la transmission de son héritage à son épouse Claire Heureuse : l'importance de l'engagement social et politique.

Les Arbres musiciens contient divers récits liés à la présence américaine en Haïti pendant la période du président Lescot. Il y a l'histoire de la famille Osmin – la mère, un prêtre, un soldat et un intellectuel – qui représente à nos yeux les forces vives d'origine haïtienne, d'une île devenue indépendante de la métropole française en 1804 et qui fut occupé par les États-Unis en 1915. Une autre situation est celle du groupe de personnages qui essaient de conserver leur auto-

nomie et parviennent à s'organiser pour faire face aux agressions : Gonaïbo, un jeune amérindien ; Bois d'Orme Letiro, un prêtre vaudou ; Harmonise, sa petite-fille, parmi beaucoup d'autres.

L'Espace d'un cillement a pour anecdote un fragment de la vie de La Niña Estrellita, une prostituée du Sensation-Bar, et d'El Cacho, un mécanicien qui est né et a grandi à Cuba où il a eu une formation politique. Structuré à partir de l'approche progressive des deux personnages, le roman se concentre sur la relation amoureuse qui s'établit entre La Niña et El Cacho, qui réalisent à un moment donné où ils se sont connus lorsqu'ils étaient enfants. El Cacho encourage La Niña à abandonner la prostitution et à commencer une vie à deux, mais le roman finit avec le départ de La Niña.

Comme nous l'avons déjà souligné, Jacques Stephen Alexis définit le champ d'action des romanciers et des artistes, en établissant des lignes d'action claires telles que la recreation de la vie et de l'histoire haïtiennes, la recherche d'une expression artistique adéquate pour raconter le pays, le rejet de l'art pour l'art et l'engagement à la transformation sociale. Afin de développer notre lecture critique, nous aborderons ces quatre axes en deux blocs, d'une part la représentation de ce qui est propre (histoire et expression) et, d'autre part, celle de la transformation (fonction de l'art et de l'engagement). Une lecture attentive de ce que cette représentation de soi, comme 'haïtianité' signifie, nous a amenés à réfléchir sur la notion de mémoire. En conséquence, nous incorporons ici les contributions de Régine Robin, qui dans *Le Roman Mémoirel* propose une catégorisation très utile pour l'étude des différentes procédures vouées à la représentation de l'histoire.

Régine Robin (1989) établit quatre types de mémoire : érudite, nationale, collective et culturelle. En synthèse, on peut dire que la mémoire érudite est liée à la documentation officielle et aux faits formellement rassemblés par les historiens ; la mémoire collective est associée aux émotions et aux souvenirs partagés par la communauté ; la mémoire nationale est liée aux étapes qui jalonnent la vie de la communauté avec des dates nationales ; enfin, la mémoire culturelle est formée par des références partagées, issues de la nature et de la littérature (on pourrait penser aussi aux autres arts). Commençons, donc, notre approche de la lecture du réalisme merveilleux dans l'œuvre de Jacques Stephen Alexis.

3.1 Les interstices de la mémoire

L'histoire haïtienne est présente dans les récits et les romans d'Alexis et il est possible de localiser des événements dans le temps et dans l'espace, ce qui pourrait nous faire penser à des éléments de l'histoire officielle ou érudite, selon la dénomination de Robin (1989, 50). La vie de la capitale sert de cadre aux actions de *Compère Général*

Soleil, où est mis en valeur l'effet neutralisant de la pauvreté envers une population qui se laisse emporter au jour le jour par le besoin de survie. On assiste à des scènes de la vie quotidienne, au développement de l'organisation des travailleurs agricoles et à un événement maintes fois relaté par des historiens et réécrit par les œuvres littéraires d'Haïti et de la République Dominicaine : le 'massacre du persil', une action décidée par le président dominicain Leonidas Trujillo, qui, en 1937, ordonna à ses troupes d'exterminer les ouvriers d'origine haïtienne qui travaillaient dans les champs de canne à sucre.

Dans *Les Arbres musiciens*, les actions des dirigeants du pays sont représentées, ainsi que la vie quotidienne des habitants de la ville et des campagnes. Plusieurs actions se développent autour de l'occupation exercée par les États-Unis, un pays symbolisé par la SHADA (*Haitian-American Society for Agricultural Development*) société qui gère le secteur du caoutchouc dans la campagne haïtienne.

Dans les pages de *L'Espace d'un cillement*, nous sommes de nouveau dans un milieu urbain, en 1948 sous la présidence de Dumar-sais Estimé. Il y a maintes descriptions de la vie dans un bar situé au port et fréquenté par les *Marines*, les prostituées – La Niña notamment qui est la protagoniste du roman – et un mécanicien, El Caucho, qui vient de Cuba, où il a connu Jesús Menéndez, « un homme dur et doux qui lui a appris tout ce qu'il sait » (Alexis 1983, 107). Menéndez – autre référence historique – est un syndicaliste, représentant du Partido socialista popular, qui s'est battu pour les droits des travailleurs cubains du sucre jusqu'à son assassinat documenté officiellement le 22 janvier 1948, ainsi qu'on nous l'apprend dans une lettre adressée à El Caucho dans le roman.

Comme nous l'avons observé ci-dessus, les références à ces faits de l'histoire officielle sont colorées par les sentiments des personnages. Cependant, leur présentation les éloigne de l'histoire officielle pour les situer plutôt dans ses marges. Nous sommes confrontés ici à une histoire vécue par des protagonistes de différents secteurs et lieux de la vie quotidienne haïtienne. Dans *Les Arbres musiciens*, les chefs indigènes et les personnages qui font face à ce pouvoir local et à la présence américaine partagent leurs sentiments sur les événements (expulsions, expropriations, confrontations), créant ainsi une mémoire collective (Robin 1989, 52), où plus que les actions des dirigeants et les dates c'est l'impact des événements sur les individus et l'avenir de leurs familles et du pays qui sont ainsi investis.

Un autre type de transformation se produit dans « Dit de la fleur d'or », un des récits du *Romancero aux étoiles*, lorsqu'un événement historique prend la forme d'une légende. Le travail porte sur un personnage historique emblématique de l'île, Anacaona, qui à l'arrivée des Espagnols au XVe siècle était la *cacica* du Jaragua, la région occidentale de l'île de Saint-Domingue, qui deviendra plus tard la République d'Haïti. Figures rhétoriques, personnages, actions, ruptures

spatio-temporelles sont mises au service de ce récit, où Anacaona dépassera son cycle de vie pour devenir une référence de résistance intemporelle. C'est une manière de subvertir l'histoire officielle et de la mettre au service du projet d'écriture d'Alexis, dans lequel il s'approprie les formes orales tout en racontant un développement historique alternatif.

La contextualisation historique des œuvres va de pair avec un cadre spatial qui définit Haïti comme le lieu des événements racontés, ce qui peut être associé à ce que Robin (1989, 59) appelle la mémoire culturelle, liée aux références de la nature et de la littérature. L'intérêt d'Alexis vis-à-vis de l'espace se trouve d'abord dans les titres des œuvres. Il existe également de nombreuses descriptions de la nature, et en particulier l'humanisation de certains éléments tels que le soleil, le fleuve, le vent et les arbres. Ceci s'intensifie dans *Romancero aux étoiles*, où la voix est celle du Vieux Vent Caraïbe et de son neveu, un autre vent caribéen. Le Vieux Vent Caraïbe raconte, à sa manière, la biographie d'Anacaona, riche en détails qui n'ont jamais été présentés par l'histoire officielle :

Comme tu le sais, on raconte que la Reine fut pendue, mais moi je peux dire qu'elle fut brûlée vive. Alors que les flammes montaient autour d'elle, La Fleur d'Or dansa sur le bûcher et chanta le plus beau poème de la Caraïbe. Elle mourut comme meurt un grand Samba, comme nous devons tous apprendre à mourir. Ce fut sa transfiguration et ce ballet final jamais je n'en dirai un mot. (Alexis 1988, 176)

Le Vieux Vent Caraïbe, présent à Haïti depuis des temps immémoriaux, est le grand chroniqueur des événements survenus sur l'île et dans la région. Ce narrateur révèle aux lecteurs comment, au moment de la conquête, Anacaona l'a envoyé contacter les dirigeants d'autres peuples d'Amérique afin de créer un front de résistance contre les envahisseurs. Il révèle également la présence d'Anacaona dans chacun des moments forts de l'histoire haïtienne. Elle était à côté du cacique Henri lors des affrontements qui ont conduit à l'indépendance en 1804.

La citation ci-dessus nous permet d'établir une autre relation également reliée à la mémoire culturelle. C'est le rapport que nous trouvons entre ce texte et l'histoire de la région dans la description de la mort de Mackandal dans *El reino de este mundo* d'Alejo Carpentier :

El fuego comenzó a subir hacia el manco, sollamándole las piernas. En ese momento, Mackandal agitó su muñón que no habían podido atar, en un gesto conminatorio que no por menguado era menos terrible, aullando conjuros desconocidos y echando violentamente el torso hacia adelante. Sus ataduras cayeron, y el cuer-

po del negro se espigó en el aire, volando por sobre las cabezas, antes de hundirse en las ondas negras de la masa de esclavos. Un solo grito llenó la plaza.

--*Mackandal sauvé !*

[...]

Y a tanto llegó el estrépito y la grita y la turbamulta, que muy pocos vieron que Mackandal agarrado por diez soldados, era metido en el fuego, y que una llama crecida por el pelo encendido ahogaba su último grito. (Carpentier 1995, 45)¹⁰

Les romans placent ces deux leaders de la résistance sur le bûcher, où ils vont mourir. Dans le cas de Carpentier, c'est Mackandal, un esclave africain marron, et chez Alexis, c'est Anacaona, une *cacica* amérindienne. Selon le récit littéraire, tous deux succombent confondus dans les flammes, mais ils surmontent ensuite la mort physique et survolent Haïti pour accompagner leurs compatriotes, afin de leur insuffler la force nécessaire dans chacune des batailles qu'ils devront livrer pour arracher leur liberté. Nous sommes devant deux romans qui construisent un imaginaire – la mémoire culturelle – autour des possibilités de résistance et des idéaux des leaders qui peuvent le guider.

La voix du Vieux Vent Caraïbe ouvre la voie vers un autre type d'outil utilisé par Jacques Stéphen Alexis, également lié à la mémoire culturelle, lorsqu'il s'approprie les expressions populaires d'origine africaine ou haïtienne et en fait des motifs d'écriture. Dans *Roman-cero aux étoiles*, nous trouvons plusieurs récits de transmission orale comme le « Dit de Bouqui et Malice », « Tatez'o-Flando » ou « Romance du petit viseur », qui ont été réécrits par Alexis. Concentrons-nous sur la première de ces histoires, enracinée dans des fonds populaires.

Les récits de Bouqui et Malice constituent une saga qui, avec ses variantes, a des échos dans toute la région des Caraïbes : Bouqui et Malice, en Haïti ; Compère Lapin et Compère Zamba en Guadeloupe ; Tío Tigre et Tío Conejo au Venezuela ; Juan Bobo, à Porto Rico ; Anan-

10 « Les flammes commencèrent à s'élever vers le manchot, léchant ses jambes. À ce moment, Mackandal agita son moignon, qu'on n'avait pu lier, en un geste comminatoire qui pour être incomplet n'en était pas moins terrible, hurlant des exorcismes inconnus et bombant son torse en avant avec violence. Ses liens tombèrent, son corps s'allongea dans l'air et vola par-dessus les têtes avant de se perdre dans la noire marée des esclaves. Un seul cri emplir la place :

– Mackandal sauvé !

[...]

Il y eut tant de bruit, et de cris, et de bousculades, que bien peu de présents virent que Mackandal, saisi, par dix soldats, était jeté au feu la tête la première, et qu'une flamme grossie par ses cheveux enflammés, étouffait son dernier cri » (Carpentier 1954, 59-60).

zi dans les Caraïbes anglophones et au Costa Rica ; Nanzi à Aruba, Curaçao et Bonaire. Certains érudits attribuent ce trait à une filiation européenne ou africaine commune.

La saga de Bouqui et de Malice peut effectivement être associée à des contes africains sur la hyène et le lapin, ainsi qu'à des fables européennes traditionnelles sur le corbeau et le renard ; mais nous voulons surtout montrer l'incorporation de cette ressource dans la production littéraire d'Alexis et en approfondir l'étude. Plusieurs travaux sur la transformation de la morale dans de nombreux récits africains, une fois qu'ils ont été reconstitués dans les Caraïbes, remarquent comment les vertus attribuées et les contre-valeurs censurées dans la version africaine cèdent la place à d'autres considérations en Amérique, « como la falta de censura a las trampas y engaños urdidos por Malice » (Boadas 1996, 31).¹¹

La plasticité des récits populaires pour s'adapter au support dans lequel ils sont insérés est utilisée par Alexis pour apporter une transformation de la morale des contes. Dans le récit d'Alexis, il y a une grande famine et Bouqui et Malice sont à la recherche de moyens pour subsister. Après plusieurs incidents, la mère de Bouqui qui était cachée devient la nourriture des deux compères. Ici, il n'y a ni gagnants ni perdants, il y a une profonde pénurie et des personnages haïtiens survivants, dans une dynamique de vie où oppresseur et opprimé sont les deux visages d'un même individu qui aspire à une nouvelle société. Du point de vue de Yolanda Salas de Lecuna (1985), anthropologue vénézuélienne qui a étudié le conte folklorique, cet individu en formation pour une nouvelle vie est le rebelle.¹²

Il est possible de trouver des légendes connues de tous, mais il existe aussi des personnages particuliers, entourés d'un halo de magie et de merveilleux, comme c'est le cas de Gonaïbo et de Bois d'Orme Letiro dans *Les Arbres musiciens*. Gonaïbo est un personnage qui est le point de départ de beaucoup de surprises, en raison de son origine amérindienne et de son appartenance à l'une des tribus présentes sur l'île lorsqu'au 15^{ème} siècle des bateaux espagnols sont arrivés sur ses rives. À cet égard, Michaëlle Ascencio (1990) explique, dans un travail critique sur cette œuvre d'Alexis, sa surprise

11 « comme le manque de censure des pièges et des tromperies concoctés par Malice » (TA).

12 « son los relatos de los antivalores triunfantes sobre los valores tradicionalmente aceptados. La realidad se trastoca, inclusive hasta en sus estructuras más profundas y el orden de los valores aceptados se invierte, por lo que el pícaro y el tonto no vendrían a ser sino el anverso y el reverso del rebelde » (Salas de Lecuna 1985, 110) [« ce sont les histoires des anti-valeurs triomphantes sur les valeurs traditionnellement acceptées. La réalité est bouleversée, même dans ses structures les plus profondes et l'ordre des valeurs acceptées est inversé, de sorte que le fripon et le fou ne deviennent que des opposés et des opposés du rebelle » (TA)].

de trouver Gonaïbo. Ascencio, qui est d'origine haïtienne, s'étonne de la présence d'un tel personnage qui ne rentre pas dans les tendances et les imaginaires de son pays. Le prêtre vaudou Bois d'Orme Letiro est également surprenant – 'étonnant' aux yeux des théoriciens du « réalisme magique ». Il utilise toutes ses ressources et ses arts pour canaliser sa lutte contre le pouvoir local qui s'est allié avec les envahisseurs pour asservir le peuple.

3.2 Le pays possible

Nous voulons revenir sur les observations faites précédemment et insister sur le fait qu'Alexis s'approprie les éléments faisant partie des imaginaires haïtiens pour les exalter, tout en appliquant des 'corrections' pour réorienter leur réinterprétation. Par exemple, la magie que l'on pourrait attribuer aux pratiques de Bois d'Orme et de Gonaïbo provient en fait de la connaissance commune des pouvoirs chimiques des plantes, mises ici au service de la défense de la culture et de la liberté de leur pays.

Alexis était conscient du pouvoir des formes populaires quand il affirme :

Il faut que l'écrivain et l'artiste trouvent une forme qui corresponde non seulement au son de leur propre voix, mais encore qui soit intelligible pour le peuple qu'il chante, qui corresponde à sa symbolique de la vie... il doit courageusement inventorier le grenier des formes traditionnelles pour trouver celle qui correspond à son génie particulier... ils doivent prendre dans le trésor de formes populaires non encore élevées au rang d'œuvres d'art, les formes susceptibles d'être portées à la hauteur de moules esthétiques. (Alexis, cité dans Dash 1975, 23)

L'engagement social d'Alexis qui se traduit par le traitement des formes narratives populaires est renforcé par la présence de personnages qui ont une formation politique et un rôle pédagogique. Dans *Compère Général Soleil* (CGS), il y a Pierre Roumel, Paco Torres et Jean Michel ; dans *Les Arbres Musiciens* (AM), l'éveil des consciences est entre les mains de Carles Osmin et de Bois d'Orme ; tandis que dans *L'Espace d'un cillement* (EC), le travail pédagogique est mené par Jesus Menendez et El Caucho. Tous ces personnages procèdent de différents secteurs de la vie sociale – syndicaliste, médecin, travailleur, prêtre, poète... – renforçant ainsi l'importance du travail de formation politique et particulièrement la constatation de son agissement social. Dans le premier roman (CGS), Hilarion est éloigné de la rue et reçoit une formation de base dispensée par ses cicérones. Dans le deuxième roman (AM), nous trouvons Gonaïbo qui développe des actions de lutte

et de résistance contre le pouvoir exercé par l'armée locale et par les envahisseurs en provenance des États Unis ; et dans le troisième roman (EC), El Caucho vient de Cuba où il a été formé politiquement et, à son tour, il accompagnera d'autres personnages dans la voie de leur croissance et de leur autonomie, laissant derrière eux l'aliénation et l'exploitation. Le travail des mentors consiste à exposer les mécanismes de l'oppression, à démasquer les ennemis du pays et à proposer la transformation de tout ce qui menace le bien social et collectif.

Ce bref parcours dans l'œuvre romanesque de Jacques Stéphen Alexis, en lien avec quelques-unes de ses réflexions sur la création, montre qu'il a repris dans son travail littéraire les postulats d'une écriture attachée à son projet social et politique tel qu'il l'a conçu dans l'essai qui réunit les lignes d'action du « réalisme merveilleux » (Alexis 1956).

4 Miguel Bonnefoy et la réécriture des mythes

Miguel Bonnefoy est né en France en 1986, d'une mère vénézuélienne et d'un père chilien ; il est donc présenté dans la plupart des revues comme un auteur franco-vénézuélien. Il a lui-même déclaré dans une interview : « Con mucho orgullo yo me siento franco-venezolano o venezolano-francés y franco-chileno-venezolano » (Herrera Núñez 2018).¹³

Outre les différentes influences en héritage, sa biographie le relie à différents pays qui ont contribué à sa formation dès son plus jeune âge, en raison du travail diplomatique de sa mère – Venezuela, Portugal, Italie, France. Nous nous arrêtons rarement à la biographie des auteurs, mais dans ce cas, il est important de le faire car les expériences de Bonnefoy ont laissé une marque très importante dans ses choix en tant qu'écrivain.

Bonnefoy explique que sa langue de prédilection pour la création littéraire est le français, car sa formation académique s'est développée dans cette langue, qui lui permet de développer des structures narratives beaucoup plus facilement. Cet engagement envers le français en tant que langue d'écriture place le narrateur dans une situation privilégiée, puisqu'il décrit le Venezuela avec des ressources d'une autre langue, ce qui produit une certaine distance, en d'autres termes une décentralisation qui favorise une nouvelle vision non exotique et sans préjugés du pays.

Les premières œuvres que nous avons trouvées sous la signature de Miguel Bonnefoy sont des récits qui ont été lauréats dans

13 « Je suis très fier de me sentir franco-vénézuélien ou vénézuélien-français et franco-chilien-vénézuélien » (TA).

des concours littéraires.¹⁴ Actuellement, cet auteur a publié six ouvrages, des rééditions dans des collections de poche, des traductions en espagnol, en italien, en anglais, en grec et également un livre audio.¹⁵ Dans les magazines et la presse en ligne, il y a de nombreuses interviews de cet écrivain, qui a exprimé généreusement ses motivations et certaines caractéristiques de son processus de création.

Le voyage d'Octavio commence par une image du Nazareno de San Pablo,¹⁶ partagée par le collectif vénézuélien, et à partir de cette ferveur religieuse se développe une période de la vie d'Octavio, un jeune vénézuélien qui habite dans un quartier pauvre de la capitale. Octavio ne sait ni lire ni écrire et il utilisera des astuces pour que personne ne soit au courant de son analphabétisme. Une femme nommée Venezuela, dans une claire allégorie du pays, le délivrera de cette situation en lui apprenant à lire. Octavio, qui s'occupe d'une ancienne chapelle où un groupe d'escrocs garde ses revenus, les rejoindra et s'introduira dans la maison de Venezuela, en tant que membre du groupe. Cependant, sa vie changera parce qu'il n'exécutera pas un vol programmé et s'enfuira. Octavio partira et voyagera à travers les montagnes et les routes, fera face aux colères de la nature, rencontrera des gens et cette tournée le rapprochera du pays. Le roman se conclut avec le retour d'Octavio dans la ville où il se met au travail jusqu'à la scène finale : sa transfiguration dans le Christ.

Sucre noir est un roman où l'on raconte – à travers trois générations – le développement, l'ascension et la chute de la famille Otero. Pour situer l'espace où se déroulent les actions, le roman commence par une scène qui bouscule le lecteur, capturant ainsi tout son intérêt. C'est l'image du naufrage d'un navire sur le territoire vénézuélien.

14 « L'anesthésie », lauréat du Concours des Dix Mots ; « Une parcelle de femme », lauréat du concours Princesse Tam-Tam ; « La maison et le voleur », lauréat du Grand Prix de la Nouvelle de la Sorbonne Nouvelle ; « Icare », il a remporté la 28e édition du Prix du Jeune Écrivain de Langue Française.

15 Livres publiés : *Quando il labirinto fu rinchiuso nel Minotauro* (2009); *Naufrages* (2013); *Icare et autres nouvelles* (2013); *Le Voyage d'Octavio* (2015 édition, 2016 livre audio); *Jungle* (2016); *Sucre Noir* (2017).

16 Cette image du Christ portant la croix (XVIIe siècle) est vénérée lors de la Semaine Sainte (Mercredi Saint) à la basilique Santa Teresa de Caracas, au Venezuela. Les paroissiens portent des tuniques violettes et rendent grâce pour les bienfaits reçus. Selon une légende, lors d'une épidémie de peste dans la ville de Caracas, l'image a été conduite en procession, et lorsqu'elle est passée près d'un patio dans lequel se trouvait un citronnier, l'image s'est empêtrée dans les branches de l'arbre et des citrons en sont tombés, ont été cueillis par les participants qui les ont utilisés comme remède à la maladie qui frappait la population. La poésie vénézuélienne s'est fait écho de cette scène dans un poème d'Andrés Eloy Blanco, largement diffusé, intitulé « El limonero del Señor » (mentionné également dans le roman de Bonnefoy).

Le jour se leva sur un navire naufragé, planté sur la cime des arbres, au milieu d'une forêt. C'était un trois-mâts de dix-huit canons, à voiles carrées, dont la poupe s'était enfoncée dans un manguier à plusieurs mètres de hauteur. À tribord, des fruits pendaient entre les cordages. À bâbord, d'épaisses broussailles recouvraient la coque. (Bonnefoy 2017, 9)

Ainsi, le premier chapitre du roman nous situe dans le bateau du pirate Henri Morgan échoué sur la cime de quelques arbres pleins de richesses, dans une géographie qui sera le lieu où les actions se dérouleront des siècles plus tard, et cela pendant plusieurs générations. Ezequiel et Candelaria (née Castillo) sont les premiers membres de la famille Otero que nous connaissons, ainsi que leur fille Serena. La canne à sucre a été cultivée et récoltée sur leurs terres. Un jour, des chercheurs de fortune arrivent, parce que s'est répandue une rumeur selon laquelle le trésor du pirate Morgan était caché dans la région. Severo Bracamonte fait partie de ces explorateurs ; et avec le temps il devient le mari de Serena pour constituer la deuxième génération sur les terres des Otero. Le couple reprend les plantations qui s'étaient fanées et crée une distillerie pour la production de rhum. Des années plus tard, la ruée vers l'or reprend et Severo recommence à creuser, cette fois sur la terre qui lui appartient. Ce couple ne pouvait pas avoir d'enfants, mais ils avaient adopté une fille qu'ils avaient sauvée d'un incendie. Eva Fuego est cette fille qui représente la troisième génération qui prend le contrôle de la ferme en introduisant sa modernisation. Le roman se termine par un événement inattendu, un incendie, qui semble remettre en question la recherche du trésor sous terre, qui avait motivé les actions tout au long du roman.

4.1 Réveil émerveillé

Pour aborder l'analyse des romans de Miguel Bonnefoy, dans le cadre du merveilleux et du réel, nous ordonnerons notre discours avec une approche similaire à celle utilisée dans le cas d'Alexis, et nous ferons à cet effet appel aux catégories proposées par Régine Robin pour identifier les discours de la mémoire.

Dans les romans de Miguel Bonnefoy – *Le voyage d'Octavio* (2015) et *Sucre Noir* (2017) – les descriptions des lieux et des travailleurs sont très riches et le regard attentif et plein d'amour du narrateur s'arrête sur les faits de la nature pour dévoiler sa beauté et son potentiel de transformation sur les hommes. Face à la nécessité de se confronter à la force de la nature, l'homme grandit et dépasse ses limites. Les images spatiales sont puissantes pour leur vol poétique et leur force est telle qu'une fois le livre fermé, elles continueront d'ac-

compagner le lecteur sur les chemins qui deviennent des référents, désormais essentiels, activant ainsi une mémoire culturelle de la terre vénézuélienne. Le lecteur reste en admiration devant l'espace et les éléments naturels qui ont toujours été là, avec leur beauté et leur force destructrice. L'interaction avec cet espace est à l'origine de son appropriation affective, et Octavio se bat contre les intempéries et les difficultés. C'est son triomphe sur les éléments, mais aussi sa transformation en un autre homme plus conscient de sa propre vie que le roman met en avant.

La terre était noire, lourde, grasse. Des hectares entiers séchaient au vent, fertiles et épais, que personne ne cultivait. Octavio y lisait là l'oiseau à la trace de ses pattes, la souris à ses débris, la mule à l'empreinte du sabot. Il voyait le sillon d'herbes que laissait le cheval dans sa marche du pré à l'écurie. Plus loin, entre les pins, des fougères étaient couchées par des couples pendant l'amour. Des prénoms gravés sur l'écorce des hêtres et des arbres à pluie, aux coupes vastes et étranges, peignaient leurs ombres sur les pâturages. Effacés par le vent, des dessins sur le sable faisaient comme un retour au premier geste, à l'encoche taillée, à la corde nouée. Un retour à un monde où l'on désignait les choses en les pointant du doigt et où l'on comptait les heures au déplacement de la lumière. (Bonnefoy 2017, 26-7)

4.2 Construction de nouveaux souvenirs

Il y a une nette tendance à réécrire les mythes classiques chez Bonnefoy, comme le révèlent les titres de ses œuvres (*Icare* et *Quando il labirinto fu rinchiuso nel Minotauro*). D'autre part l'auteur a exprimé l'importance des structures mythiques pour un jeune écrivain à ses débuts, sans beaucoup d'expérience, ce qui a été son cas.¹⁷ Et les mythes peuvent aussi prendre une place fondamentale pour véhiculer des idées :

Creo que para construir un mito, hay primero que destruir. Me hace pensar en Eróstrato, ese joven que quiere ser inmortal, que quiere que la gente lo recuerde, pero no sabe escribir, ni pintar, ni esculpir, ni nada. Entonces decide quemar el Templo de Artemisa para que se acuerden de esa destrucción. Ya nadie sabe quién lo construyó, pero sí se conoce que fue Eróstrato el que lo destruyó. En la reescritura de los mitos está la idea de descomponer pa-

¹⁷ Participation de Miguel Bonnefoy à la présentation de la traduction en espagnol de son roman *Le Voyage d'Octavio* (*El Viaje de Octavio*. Caracas : Monte Ávila Editores, 2017), Librairie El Buscón, Caracas, Venezuela, 3/11/2017.

ra crear una nueva leyenda. Para que la mitología exista hay que reescribirla siempre. (Bonnefoy, cité dans Fermín 2014)¹⁸

Or, comme nous l'avons indiqué, le but de Bonnefoy est la création de nouveaux mythes et de nouvelles légendes. Quand, dans *Sucre noir*, nous rencontrons des chercheurs de trésors, l'image qui investit la mémoire du lecteur est celle de la mythique ville d'El Dorado, cette légende qui a marqué la période coloniale de l'histoire américaine. Avec cette réactivation d'un passé commun, nous entrons dans la mémoire culturelle décrite par Robin (1989, 59), liée aux imaginaires littéraires partagés. Les recherches de l'or américain inspirées des chroniques écrites par les voyageurs lors de leurs visites du Nouveau Monde, ainsi que les fouilles effectuées pour retrouver le trésor de Morgan sur les terres des Otero, ont été infructueuses. Nous pouvons établir une analogie entre ce trésor caché sous terre et l'or noir du Venezuela (le pétrole), une ressource connue depuis l'ère préhispanique et dont l'industrialisation à grande échelle date du début du XXe siècle, devenant ainsi l'axe de l'économie du pays. Dans le roman, il est clair que le vrai trésor n'est pas caché dans les entrailles de la terre, mais qu'il se trouve ailleurs, que c'est la terre, elle-même qui est capable de donner la vie et la nourriture, lorsqu'elle est correctement exploitée.

La culture de la canne à sucre et la production de rhum semblent faire allusion à une économie différente basée sur l'agriculture, mais ce n'est pas le cas ; car à la fin du roman, un incendie réduit en cendres les champs de canne à sucre, la maison et tous les alentours. Cela nous interpelle en tant que lecteurs. L'approfondissement de ces industries montre que l'extraction pétrolière (déjà remise en question avec l'allégorie de la chasse au trésor), ainsi que la production de sucre et ses dérivés, sont étroitement liées au modèle de plantation, qui implique l'extraction ou la culture intensive, la dépendance d'un produit, l'épuisement des ressources humaines et la concentration de la richesse entre les mains du responsable de l'exploitation.

4.3 Responsabilité sociale

Un élément important du travail de Miguel Bonnefoy est sa solidarité à l'égard d'un projet de pays (contexte vénézuélien), qui est l'espace

18 « Je pense que pour construire un mythe, il faut d'abord détruire. Cela me fait penser à Eróstrato, ce jeune homme qui veut être immortel, qui veut que les gens se souviennent de lui, mais il ne sait ni écrire, ni peindre, ni sculpter, ni rien. Alors il décide de brûler le temple d'Artémis pour qu'on se souvienne de cette destruction. Personne ne sait qui l'a construit, mais on sait qu'Eróstrato l'a détruit. Dans la réécriture des mythes, il y a l'idée de décomposer pour créer une nouvelle légende. Pour que la mythologie existe, il faut toujours la réécrire... » (TA).

représenté dans ses deux premiers romans. Cet engagement envers le pays se reflète, comme le montrent certains des commentaires précédents, dans ses décisions en tant que créateur, quand il pose certains problèmes, tout en soulignant les aspects positifs et en proposant des alternatives pour une transformation sociale et économique.

Dans plusieurs entretiens, Bonnefoy a été interrogé sur son travail littéraire et son engagement social. Dans ses réponses, il déclare généralement qu'il souhaite montrer d'autres réalités du pays que celles qui sont généralement transmises et, surtout, rompre avec les stéréotypes négatifs qui pèsent sur lui. Ceci l'explique :

Naturalmente el país no tiene solo eso [imaginarios de lo maravilloso]. Hay problemas, pero mi trabajo no era el de estar mostrando los rincones oscuros del cuarto. Mi trabajo era el de recoger las flores y no agarrar la mala hierba. Mi trabajo era decir, « bueno, sí, efectivamente, hay problemas y para eso hay grandes escritores e intelectuales venezolanos que lo dirán mucho mejor que yo ». Yo no soy politólogo, no soy economista, no soy internacionista, no voy a estar dando grandes clases de política. Mi trabajo es el trabajo de escritor, es decir, el de mostrar que también existe el mango al lado del niño que tiene hambre, también existe el río al lado del hombre que tiene sed, que también existe una flor al lado de la herida. (Bonnefoy, cité dans Egaña 2016)¹⁹

Loin de réduire leur engagement, nous pensons que le rôle donné à la création littéraire et la décision de s'en servir pour montrer le passé, le présent et les possibilités de construction d'un pays, c'est en soi un projet d'écriture qui implique une responsabilité sociale. Ce que l'auteur lui-même affirme lorsqu'il déclare : « Es difícil hablar de política en estos momentos en Venezuela porque todo es muy delicado, y hay que explicar el pasado del país para entender su presente ». (Bonnefoy, cité dans Egaña 2016)²⁰

19 « Naturellement, le pays n'a pas que cela [les imaginaires du merveilleux]. Il y a des problèmes, mais mon travail ne consistait pas à montrer les coins sombres de la pièce. Mon travail consistait à cueillir les fleurs et ne pas arracher les mauvaises herbes. Mon travail consistait à dire : 'Oui, effectivement, il y a des problèmes et pour cela, il y a de grands écrivains et des intellectuels vénézuéliens qui le diront beaucoup mieux que moi'. Je ne suis pas politologue, je ne suis pas économiste, je ne suis pas un professionnel des relations internationales, je ne vais pas faire de grands cours de politique. Mon travail c'est l'œuvre d'un écrivain, c'est-à-dire : montrer qu'il existe aussi une mangue à côté de l'enfant qui a faim, qu'il y a aussi une rivière à côté de l'homme qui a soif, qu'il y a aussi une fleur à côté de la plaie » (TA).

20 « Il est difficile de parler de politique à l'heure actuelle au Venezuela, car tout est très délicat et nous devons expliquer le passé du pays pour en comprendre le présent. » (TA).

5 Le réalisme merveilleux et la liberté désirée

Au début du présent article, nous avons cherché à comprendre comment Jacques Stéphen Alexis et Miguel Bonnefoy ont inséré dans leurs œuvres des stratégies de réalisme merveilleux, en lien direct avec leurs déclarations concernant leurs projets littéraires. L'écriture du réalisme merveilleux, telle qu'elle est conçue par Jacques Stéphen Alexis, doit être un creuset où convergent la vie de ses compatriotes, l'histoire de la communauté, la culture haïtienne, la dénonciation de l'oppression et la transformation de la laideur. En entreprenant cette recherche, nous nous sommes rendus compte que les catégories d'analyse traditionnelle telles que les motifs, la langue, l'oralité, l'espace, entre autres, pourraient être regroupées dans une seule notion, basée sur les contributions théoriques de Régine Robin (1989) concernant la mémoire.

Les romans d'Alexis et de Bonnefoy rassemblent de nombreux détails de la vie de communautés où la mémoire collective marque le rythme des conflits entre les classes sociales, le rôle des femmes dans la société et les pratiques religieuses. À ce dernier égard, il est intéressant de noter que deux romans – *Le voyage d'Octavio* et *L'Espace d'un cillement*, Bonnefoy et Alexis – sont structurés sur le schéma de la Semaine Sainte. Les personnages – Octavio et La Niña Estrellita – connaîtront une transformation qui peut être lue d'un point de vue religieux comme un chemin qui va de la passion à la résurrection. En outre, la transfiguration d'Octavio peut être interprétée comme nous l'avons suggéré avec la transcendance d'Anacaona après sa mort. Tous deux – Anacaona et Octavio – continueront d'être présents pour accompagner leurs compatriotes dans leurs luttes. Cela met en pratique une orientation chère à Alexis et à Bonnefoy, à savoir l'utilisation de structures mythiques comme moules et la création de nouveaux mythes pour la transmission du contenu qu'ils souhaitent exprimer.

La mémoire érudite, dite officielle, est représentée dans les romans par les dates et la représentation d'événements connus. Cependant, les deux auteurs de notre travail vont introduire des références et des passages peu ou pas connus par le collectif, et qui constituent alors des additifs à l'histoire officielle. Dans le cas d'Alexis, il s'agit de l'insertion de références amérindiennes dans ses travaux. Dans les imaginaires haïtiens, le monde aborigène fait partie du passé oublié et, à son encontre, Alexis réclame la contribution et la participation de la sagesse amérindienne à la construction de l'haïtianité. Bonnefoy récupère de l'histoire coloniale le monde de la piraterie, pratiquement absent des imaginaires des villes côtières vénézuéliennes, qui ont été paradoxalement dévastées à plusieurs reprises par les incursions de ces marins expérimentés qui ont navigué dans les Caraïbes. C'est un appel à la réflexion sur les liens du Venezuela avec les Caraïbes et sur les histoires et les traditions partagées avec les îles et les territoires continentaux baignés par la mer.

En ce qui concerne la création d'une mémoire avec des éléments plus proches temporellement, Alexis présente dans ses romans l'existence d'un processus de prise de conscience sociale et de lutte politique qui semble s'étendre à différents secteurs de la société. Ses personnages principaux s'engagent progressivement à laisser derrière eux ce qui limite leur développement en tant que personnes et citoyens. Bonnefoy met en lumière l'échec d'un système économique basé sur la monoculture, tout en présentant l'alphabétisation comme un programme réussi de désaliénation et d'intégration sociale de l'individu. La correspondance entre les lignes d'action sociales et politiques proposées dans les œuvres et leurs références extratextuelles échappe aux objectifs de notre travail.²¹ Ce que nous pouvons confirmer, c'est le haut degré de verisimilitude des thèmes politiques représentés, ce qui a été possible grâce à l'utilisation des ressources du réalisme merveilleux, dont les moules (oralité, mythes, légendes) permettent à l'utopie de devenir réalité ou, du moins, de paraître possible.

Ce réalisme merveilleux est une démarche esthétique, mais il pénètre aussi tous les espaces de l'œuvre de Jacques Stéphen Alexis et de Miguel Bonnefoy pour soutenir une vision du monde en quête de liberté. Dans un travail précédent, nous avons structuré cette vision par étapes : fuite, reconnaissance, réaffirmation, mouvement (Boadas 1988). Cela se vérifie dans les personnages d'Alexis (Hilarion, Gonaïbo, La Niña) et aussi dans ceux de Bonnefoy (Octavio), tous font ces parcours physiquement et à l'intérieur de leurs âmes. Cette progression conduit à la construction d'une identité intrinsèque et à la reconnaissance de la nécessité de travailler ensemble pour faire face au pouvoir (étranger ou local) qui soumet. À partir des récits de vie de tous ces personnages, c'est l'histoire d'Haïti et celle du Venezuela qui sont réécrites, une histoire faite de gloire et d'échecs. Les versions sont contrastées lorsque les personnages parlent et racontent ce que nous savons tous, quand ils réévaluent les actions, lorsqu'ils considèrent des événements historiques et parlent de leur impact sur la communauté, quand ils révèlent des pages peu connues telles que celles de la résistance à l'oppression et inventent des mondes possibles avec un langage et une esthétique qui placent les récepteurs dans un monde qui leur est très proche, car il répond à la manière dont ils se connaissent, à leurs intérêts, à leurs attentes et à leurs affections. En ce sens, l'insertion du merveilleux dans des récits de nature réaliste constitue une stratégie pour maintenir l'intérêt et la proximité des destinataires. Mais qui sont les lecteurs d'Alexis et de Bonnefoy ?

21 Certains chercheurs ont étudié les références politiques dans les travaux de Jacques Stéphen Alexis : Souffrant 1977, 1978 ; Marty 1978.

Jacques Stéphen Alexis et Miguel Bonnefoy ont fait leur le français comme langue d'expression artistique. Cette décision leur a ouvert la possibilité de publier dans des maisons d'édition prestigieuses, de participer à des concours littéraires, ainsi que de faire connaître leurs œuvres avec le soutien des mécanismes de promotion du livre en France. L'engagement avec la langue française implique un lectorat particulier. Alexis était conscient que sa réception devait aller au-delà d'Haïti, il l'a expliqué : « Naturellement pour tous les romanciers de notre temps, le public romanesque n'est plus un public strictement national, il tend à s'élargir et devient un public international » (1957, 84). Bonnefoy, pour sa part, exprime sa proximité avec la langue française et ses ressources expressives, en raison de sa formation universitaire. Et dans une de ses interviews, il a présenté son projet de s'adresser à un public francophone et de représenter un pays – le Venezuela – sous une autre dimension que le stéréotype qui est souvent créé dans d'autres espaces de communication.²²

Nous avons pu constater dans notre lecture du corpus qu'Alexis incorpore dans ses œuvres certaines expressions qui, en réalité, sont des locutions de la langue créole traduites en français. Lorsque nous lisons : « Et avec ce qui est vraiment un bois de balai, haut comme le reste de mes douleurs, un petit musée triste et pointu, une tête folle comme une banane-mûre » (Alexis 1982, 346), nous avons une belle figure rhétorique construite à partir d'une locution de la langue créole dans laquelle les colibris sont appelés *banan mi* (ou *banan my*). Dans le texte, il y a une note en bas de page pour expliquer que banane-mûre est le nom créole donné aux colibris. Cela semble s'adresser au lecteur francophone, mais nous considérons que c'est surtout le lecteur franco-créolophone qui est visé, car il est avant tout averti de la force métaphorique d'une locution qui, en créole, a été lexicalisée et a donc perdu sa force métaphorique.

Bonnefoy joue également avec certains termes couramment utilisés en espagnol, mais pas en français où ils pourraient être considérés comme des archaïsmes. C'est une manière d'attirer l'attention vers les particularités du territoire vénézuélien, et pourquoi pas, d'introduire des touches de l'étrange et du merveilleux dans un discours qui a tendance à être formel.

Dernier point enfin : le travail d'écriture en français réalisé par Alexis et Bonnefoy dans leurs romans, semble concerner deux projets de création différents, dans la mesure où nous considérons qu'ils s'adressent à des lecteurs différents. Dans le cas d'Alexis, les pre-

22 On peut trouver les romans de Bonnefoy dans les librairies vénézuéliennes grâce à la traduction de ses livres, chez Monte Ávila Editores, et le soutien du Programme d'Aide à la Publication de l'Ambassade de France au Venezuela. Ses récits ont aussi été édités par Fundarte, Alcaldía de Caracas.

miers destinataires sont les lecteurs de la communauté haïtienne franco-créole (le pays), puis du monde francophone (l'ailleurs); dans le cas de Bonnefoy, le public cible initial est celui des lecteurs francophones (l'ailleurs).

En s'emparant de la plume littéraire, Jacques Stéphen Alexis et Miguel Bonnefoy ont parié sur les mécanismes du réalisme merveilleux, pour écrire sur deux réalités – Haïti et le Venezuela – qui leur sont très proches et chères, créant et recréant, respectivement, leur propre poétique gouvernée par le besoin de connaître le passé, afin de comprendre le présent et de transformer le futur.

Bibliographie

Romans et récits

- Alexis, Jacques Stéphen [1955] (1982). *Compère Général Soleil*. Paris : Gallimard.
Alexis, Jacques Stéphen [1959] (1983). *L'Espace d'un cillement*. Paris : Gallimard
Alexis, Jacques Stéphen [1957] (1984). *Les Arbres musiciens*. Paris : Gallimard.
Alexis, Jacques Stéphen [1960] (1988). *Romancero aux étoiles*. Paris : Gallimard.
Bonnefoy, Miguel (2015). *Le Voyage d'Octavio*. Paris : Payot & Rivages.
Bonnefoy, Miguel (2017). *Sucre Noir*. Paris : Rivages.
Carpenter, Alejo (1954). *Le Royaume de ce monde*. Paris : Gallimard.
Carpentier, Alejo [1949] (1995). *El reino de este mundo*. Caracas : Monte Ávila Editores.

Références principales

- Alexis, Jacques Stéphen (1956). « Du réalisme merveilleux des Haïtiens ». *Présence Africaine*, 8-9-10, 245-71.
Alexis, Jacques Stéphen (1957). « Où va le roman ? ». *Présence Africaine*, 13, 81-101.
Anderson Imbert, Enrique (1976). *El realismo mágico y otros ensayos*. Caracas : Monte Ávila Editores.
Ascencio, Michaelle (1990). *Lecturas antillanas*. Caracas : Academia Nacional de la Historia.
Boadas, Aura Marina (1988). « Realismo y maravilla en la Literatura Haitiana : Jacques Stéphen Alexis ». *Actualidades*, 1, 43-8.
Boadas, Aura Marina (1996). « Función ideológica del cuento en la literatura del Caribe ». *Núcleo*, 13, 27-35.
Boadas, Aura Marina (2011). *Le « Réalisme Merveilleux » dans l'œuvre romanesque de Jacques Stéphen Alexis. Littérature Caraïbienne Comparée*. Saarbrücken : Éditions Universitaires Européennes.
Bravo, Víctor (1988). *Magias y maravillas en el continente literario*. Caracas : Ediciones La Casa de Bello.
Carpentier, Alejo (1984). « Le Réel merveilleux en Amérique ». *Chroniques*. Paris : Gallimard, 342-9.
Chiampi, Irlemar (1983). *El realismo maravilloso. Forma e ideología en la novela hispanoamericana*. Caracas : Monte Ávila Editores.
Couffon, Claude (1962). « Miguel Ángel Asturias et le 'Réalisme magique' ». *Les Lettres françaises*, 954, 1-4.
Dash, Michael (1975). *Jacques Stéphen Alexis*. Toronto : Black Images.

- Egaña, Carlos. (2016). « Existe una flor al lado de la herida ». *El Universal*. URL <https://diacritiques.blogspot.com/2017/11/sucre-noir-de-miguel-bonnefoy.html> (2017-10-29).
- Fermín, Daniel (2014). « Miguel Bonnefoy reconstruye los mitos ». *El Universal*. URL <http://www.eluniversal.com/arte-y-entretenimiento/140512/miguel-bonnefoy-reconstruye-los-mitos> (2017-10-29).
- Herrera Núñez, Hans (2018). « Futuro, añoranza y exploración. Lo nuevo de la narrativa francesa ». *Limagris*. URL <http://www.limagris.com/futuro-anoranza-y-exploracion-lo-nuevo-de-la-narrativa-francesa/> (2019-01-25).
- Marty, Anne (1978). « Socialisme dans l'œuvre de Jacques Roumain et Jacques Stéphen Alexis ». *Conjonction*, 136-7, 29-42.
- Menton, Seymour (1998). *Historia verdadera del realismo mágico*. México : Fondo de Cultura Económica.
- Padura, Leonardo (1989). *Lo real maravilloso : creación y realidad*. La Habana : Editorial Letras cubanas.
- Parkinson Zamora, Lois ; Faris, Wendy B. (éds) (1995). *Magical Realism. Theory, History, Community*. Durham ; London : Duke University Press.
- Pierre, Schallum (2013). *Le Réalisme Merveilleux de Jacques Stéphen Alexis : esthétique, éthique et pensée critique* [thèse de doctorat]. Québec : Université de Laval. URL <https://corpus.ulaval.ca/jspui/bitstream/20.500.11794/24350/1/29973.pdf> (2019-09-18).
- Robin, Régine (1989). *Le Roman mémoriel : de l'histoire à l'écriture du hors-lieu*. Montréal : Le Préambule.
- Salas de Lecuna, Yolanda (1985). *El cuento folklórico*. Caracas : Academia Nacional de la Historia.
- Souffrant, Claude (1977). « Marxisme et tiers-monde noir chez Jacques Roumain, Jacques Alexis et L.S. Senghor ». *Présence francophone*, 14, 133-47.
- Souffrant, Claude (1978). *Une négritude socialiste. Religion et développement chez J. Roumain, J.-S. Alexis, L. Hugues*. Paris : Éditions L'Harmattan.
- « 'Sucre noir' de Miguel Bonnefoy » (2017). *Diacritiques*. URL <https://diacritiques.blogspot.com/2017/11/sucre-noir-de-miguel-bonnefoy.html> (2019-09-18).

Vodou, mystique et Égypte antique dans *Les Arbres musiciens* Jacques Stéphen Alexis et la question de l'un

Schallum Pierre

Université Saint-Paul, Canada

Abstract This article examines the dual themes of vodou and mysticism in the novel *Les arbres musiciens* (1957) by Jacques Stéphen Alexis (1922-61). If *Compère Général Soleil* (1955), his first novel, barely touches the question, it is his second novel, *Les arbres musiciens*, that develops this aspect. This one testifies to an excellent knowledge of Haitian vodou and its origins. The article thus shows the relationship that Jacques Stéphen Alexis has in his poetics with ancient Egypt, in particular, and Africa in general.

Keywords Vodou. Mystic. Ancient Egypt. The Musician Trees. Jacques Stéphen Alexis.

Sommaire 1 L'Égypte antique dans le vodou. – 2 Jacques Stéphen Alexis et le vodou. – 3 L'Égypte antique, l'Afrique noire et Haïti. – 4 *Les Arbres musiciens* : entre mystique et vodou. – 5 Mystique haïtienne et mystique égyptienne dans *Les Arbres musiciens* : le seul et le multiple. – 6 Conclusion. La mystique : entre l'un et le multiple.



Peer review

Submitted	2019-06-25
Accepted	2018-09-14
Published	2019-12-19

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Schallum, Pierre (1959). "Vodou, mystique et Égypte antique dans *Les Arbres musiciens*. Jacques Stéphen Alexis et la question de l'un". *Il Tolomeo*, 21, 143-156.

DOI 10.30687/Tol/2499-5975/2019/21/018

« Le monde est un »
(Alexis 1957, 83)

1 L'Égypte antique dans le vodou

Cet article¹ traite de la place du vodou dans la pensée de Jacques Stéphane Alexis. Il souligne le rôle que joue l'Égypte antique dans l'imaginaire et le vodou haïtiens auxquels se réfère *Les Arbres musiciens*. Cet intérêt pour l'Égypte antique dans l'œuvre de Jacques Stéphane Alexis, datant de 1957, deviendra plus tard un sujet d'importance pour de nombreux penseurs se réclamant de l'afrocentricité ou de l'agentivité de l'Afrique (Asante 2014). Cependant, quoique marxiste, l'auteur du roman *Les Arbres musiciens* – qui n'est pas lui-même une figure de la défense d'une quelconque identité basée sur une origine ethnique – ne pouvait pas ne pas tenir compte de l'avènement d'un nouveau paradigme basé sur la contribution de l'Afrique à la culture humaine (Heady 2002). En effet, Jacques Stéphane Alexis a pris part à plusieurs débats, initiés par la revue *Présence africaine*,² lesquels ont marqué l'histoire de l'afrocentricité. Pour situer les liens que tissent l'Égypte antique, l'Afrique noire et Haïti, l'article s'appuie sur différents moments de la reconnaissance de l'expression plurielle du monde noir dont le colloque du Caire, tenu en 1974, est le plus caractéristique.

Il s'agit de mettre en lumière la place de l'Égypte antique dans l'histoire africaine et l'imaginaire haïtien. À cet effet, le champ sémantique déployé dans *Les Arbres musiciens* est assez révélateur. L'article interroge la signification de quelques concepts créoles, utilisés dans le contexte de la pratique du vodou. Les expressions comme « Grand Nègre », « Papa-Bon-Dieu », « Lwa »,³ « émanations » et « multiples » sont interrogées à la lumière du panthéisme égyptien, de la théurgie et du gnosticisme. À partir de la définition de la mystique, l'article se propose d'établir le fondement de la poétique de Jacques Stéphane Alexis dans une pensée de l'unité de la totalité du réel.

¹ L'article développe une réflexion entamée dans la thèse de doctorat de l'Auteur.

² Jacques Stéphane Alexis a pris part, en 1956, au Congrès des écrivains et artistes noirs, tenu à Paris. Il a publié respectivement, en 1956, et, en 1957, deux essais dans la revue *Présence africaine* qui sont « Du réalisme merveilleux des Haïtiens » et « Où va le roman ? ».

³ Il s'agit d'un esprit dans le vodou haïtien. Cet article respecte la graphie contemporaine *lwa* au lieu de *loa*. La graphie *loa* est employée par Jacques Stéphane Alexis.

2 Jacques Stéphen Alexis et le vodou

Le vodou a plusieurs dimensions chez Alexis : cultuelle, culturelle, artistique, médicale, juridique et politique (Pierre 2013). Autrement dit, le vodou n'est pas que religion, il convient de le considérer sous ses aspects non seulement anthropologiques, mais aussi esthétiques, éthiques et scientifiques. Ces différentes dimensions sont mises en lumière dans l'œuvre de Jacques Stéphen Alexis. Dans *Compère Général Soleil* elles sont décrites de manière très anecdotique, comme dans les exemples suivants :

Il y a en vérité plus de mystère dans le cœur de l'homme que dans les secrets du vodou...⁴ (Alexis 1955, 52)

Hilarion, l'un des principaux protagonistes du roman, en connaît les vertus:

Le sommeil le prit, la main serrée sur la petite relique vodou qu'il portait autour du cou. (65)

Ou encore :

Le petit sachet de reliques vodou qu'il portait sur la poitrine depuis un temps immémorial, cadeau de sa mère, ne lui avait jamais donné autant de forces. (50)

Plusieurs autres phrases similaires montrent que le vodou a certes une place dans le premier roman d'Alexis mais son rôle est plutôt négligeable.

Ce n'est pas le cas quand on considère le deuxième roman *Les Arbres musiciens*. Le vodou y est central. Les questions d'ethnobotanique, de pharmacopée, de culture d'origine africaine et précolombienne sont envisagées en lien au vodou. De même, la figure de Jacques Roumain, l'un des pères fondateurs du Bureau d'ethnologie d'Haïti, est bien présente (Charlier-Doucet 2005). Il faut noter que parallèlement à l'intérêt pour l'Afrique, le deuxième roman d'Alexis met aussi en valeur la culture précolombienne, en référence probablement à l'écrit de Jacques Roumain intitulé « Contribution à l'étude de l'ethnobotanique précolombienne des Grandes Antilles » et publié en 1942 dans *Le bulletin du Bureau d'ethnologie de la République d'Haïti* (Roumain [2003] 2018). En 1959, soit deux ans après la publication des *Arbres musiciens*, Alexis rappelle ceci :

⁴ Dans cet article, nous adoptons la graphie *vodou* généralement acceptée dans les études haïtiennes et plus proche du créole haïtien.

Les recherches de Jacques Roumain devraient être reprises, que ce soit sur la culture matérielle des Ciboneys d'Haïti, que ce soit sur l'ethnologie ancienne des Taïnes d'Haïti, que ce soit sur l'ethno-botanique des grandes Antilles. (Alexis [1959] 1980, 122)

La formation de certains noms tels Gonaïbo peuplant *Les Arbres musiciens* participe de cette mémoire des premiers habitants de la Caraïbe, constitués autant d'Arawaks (Taïnes ou Taïnos) que d'Africains,⁵ « Sénégalais, Wolof, Foulbé, Bambara, Quiamba, Arada, Mine, Caplaou, Fon, Mahi, Nago, Mayombé, Mondongue, Angolais, etc. » (Métraux 1958, 19). Ce lien à la mémoire des deux cultures a été souligné par Rassoul Labuchin (Pierre 2014). Le présent article reconnaît la valeur des cultures ayant forgé l'histoire d'Haïti mais mettra particulièrement l'accent sur une dimension de l'apport africain se rapportant au vodou. Il s'agit de l'Égypte antique.

3 L'Égypte antique, l'Afrique noire et Haïti

Depuis le colloque du Caire qui a eu lieu en 1974 sur *Le peuplement de l'Égypte ancienne et le déchiffrement de l'écriture méroïtique*, les fondements de l'*Histoire générale de l'Afrique*, dont l'Égypte antique est une composante à part entière, ont été posés. Désormais, on parlera de relations culturelles, ethniques, historiques, etc. « entre l'Égypte et le reste de l'Afrique » (UNESCO 1978, 13). De l'Antiquité à nos jours, plusieurs historiens défendent cette position. Dans *Histoire* (II.104), Hérodote décrit le caractère négroïde des Égyptiens:

Quoi qu'il en soit, il paraît que les Colchidiens sont Égyptiens d'origine, et je l'avais présumé avant que d'en avoir entendu parler à d'autres; mais, comme j'étais curieux de m'en instruire, j'interrogeai ces deux peuples: les Colchidiens se ressouvenaient beaucoup mieux des Égyptiens, que ceux-ci ne se ressouvenaient des Colchidiens. Les Égyptiens pensent que ces peuples sont des descendants d'une partie des troupes de Sésostris. Je le conjecturai aussi sur deux indices: le premier, c'est qu'ils sont noirs, et qu'ils ont les cheveux crépus. (Hérodote, trad. par Larcher 1842)

En 1808, dans sa défense de l'appartenance des personnes à peau noire au genre humain, l'Abbé Henri Grégoire rappelle la descrip-

⁵ Cet article concerne la période de l'apparition du vodou à Saint-Domingue – soit le XVII^e siècle en particulier – que le commerce triangulaire (Europe-Afrique-Amérique) et le système de la plantation ont rendu possible. D'un autre côté, il existe actuellement des recherches sur les premiers habitants de l'Amérique qui auraient été noirs. Ce point n'est pas développé dans l'article.

tion d'Hérodote (Grégoire 1808, 9). Les écrits de l'Abbé Henri Grégoire ont eu un grand retentissement en Haïti. À tel enseigne qu'en 1931 la revue la *Société haïtienne d'histoire et de géographie*, que Jacques Stéphen Alexis a probablement connue, a consacré un numéro spécial pour la commémoration du centenaire de l'Abbé Henri Grégoire (Société haïtienne d'histoire et de géographie, 1931). L'assertion d'Hérodote concernant la peau noire des Égyptiens est analysée du point de vue de la géographie, de la philologie et de l'histoire par René-Louis Parfait Étilé dans *Étude sur une civilisation négro-africaine, l'Égypte antique* (2003), à la suite des recherches de Cheik Anta Diop et de Théophile Obenga. Ce dernier a travaillé dans la perspective d'« une macrostructure culturelle commune » (Obenga [1978] 1986, 68) sur la *Parenté linguistique génétique entre l'égyptien (ancien égyptien et copte) et les langues négro-africaines modernes*. Ces recherches sur le rattachement de l'Égypte antique à l'Afrique noire ont pu être menées à la suite de la fondation, en 1956, de la Société Africaine de Culture (UNESCO 2006), une structure ayant vu le jour après le *Congrès des écrivains et artistes noirs* et présidée par Jean Price-Mars.

L'Égypte dont il s'agit dans cet article est précisément l'Égypte noire ou nègre (Vercoutter [1978] 1986, 22), celle qui est en relation avec le reste de l'Afrique noire par la langue, l'ethnie et les croyances. Dans cette optique, l'ouvrage *Nations nègres et culture* avance comme hypothèse que la vallée du Nil est l'origine des peuples d'Afrique. Cheik Anta Diop soutient :

De quelque côté qu'on recueille les légendes relatant les origines d'un peuple en Afrique Noire, la direction indiquée nous ramène à la vallée du Nil comme point de départ. (Diop 1979, 371)

Pour prouver son hypothèse, l'auteur cite de nombreux documents provenant des Kara-Karé, des Yorubas, des Laobés, des Peuls, des Toucouleurs, des Sérères, des Añi, des Fangs, des Bamouns et des Maures. Animé d'un souci de démonstration rigoureuse, l'égyptologue fait appel à des données philosophiques, philologiques, linguistiques, historiques, ethnologiques, mathématiques et artistiques.

Dans *Origine des anciens Égyptiens*, Cheik Anta Diop passe en revue les différentes raisons pour lesquelles l'Égypte antique se rattache au reste du continent africain : ce sont le « test par le dosage de la mélanine », les « Mensurations ostéologiques » (Diop 1980, 50) et les « Groupes sanguins » (1980, 50). Et d'ajouter :

L'évaluation du taux de mélanine par l'observation microscopique est une méthode de laboratoire qui permet de classer les anciens Égyptiens indubitablement parmi les Noirs. (1980, 50)

De plus, « pour se désigner eux-mêmes », les anciens Égyptiens utilisent l'expression « kmt » ou « Nègres » (Diop 1980, 61).

Plus près de nous, l'historien Martin Bernal a défendu l'idée d'une Égypte antique, en grande partie noire. Dans son livre *Black Athena : les racines afro-asiatiques de la civilisation classique*, il écrit :

Je crois que la civilisation égyptienne est fondamentalement africaine, que sa composante africaine était plus forte à l'Ancien et au Moyen Empire, avant l'invasion des Hyksôs, qu'elle ne l'est devenue plus tard. Je dirai même que je suis convaincu que les dynasties les plus puissantes, établies en Haute-Égypte, la Ire, la XIe, la XIIe et la XVIIIe, étaient celles des pharaons que l'on peut à juste titre qualifier de Noirs. (Bernal 1996, 295-6)

Plusieurs composantes de la civilisation égyptienne semblent avoir été intégrées la mythologie du vodou. Un exemple de cette influence provient de l'exposition *Vodou* tenue au Musée canadien des civilisations.⁶ L'une des pièces s'intitule « Statue des sept femmes d'Égypte » (Beauvoir-Dominique 2005) à propos de laquelle nous pouvons lire cette légende:

[L]e hochet sacré que tient le personnage féminin vêtu d'un tanga (petit pagne) situe le vodou dans le prolongement des civilisations passées remontant jusqu'à l'Égypte ancienne. (Peressini, Beauvoir-Dominique 2012, 12)

Le titre « Statue des sept femmes d'Égypte » montre la place de l'Égypte antique dans l'imaginaire haïtien. Le roman *Les arbres musiciens* de Jacques Stéphen Alexis apporte un autre témoignage du rapport entre l'imaginaire haïtien lié au vodou et à l'Égypte antique.

4 Les Arbres musiciens : entre mystique et vodou

Question de premier plan dans *Les Arbres musiciens*, la mystique est un élément fondamental du vodou. Par « mystique » ou mysticisme, il faut entendre la croyance en l'« union » (Lalande 1926, 662) des êtres, qu'ils soient physiques ou spirituels. Le concept apparaît une dizaine de fois dans *Les Arbres musiciens*. Il tend même, la plupart du temps, à remplacer la notion de 'vodou' à laquelle il fait référence.

La mystique peut être aussi la croyance en la capacité à intervenir sur le réel par des formules réservées à des initiés, comme dans

⁶ L'exposition a eu lieu du 15 novembre 2012 au 23 février 2013. URL <http://www.museedelhistoire.ca/vodou/> (2019-11-27).

la théurgie (Lalande 1926, 1132 ; Cauna 1996, 17). Elle est la puissance que possèdent certains humains à ordonner à des esprits ou lwa d'opérer des signes dans le monde physique. Elle se décrit aussi comme prière solennelle adressée à un lwa. Voici un exemple cité dans *Les Arbres musiciens* :

Par pouvoir Ti-Dangni, roi de l'ordre ! Ti-Dangni l'Innocent ! Ti-Dangni le Lwa-marbre ! Ti-Dangni, Nègre-sans-os ! Ti-Dangni Dahomey ! Ti-Dangni-ci, Ti-Dangni-là ! Nègre-Poignet ! Ti-Dangni l'Enfant !... C'est moi Bois-d'Orme Létiro Remembrance, Ti-Dangni !... Ti-Dangni je hèle ton nom au milieu du portail des enfants de la Remembrance ! (Alexis 1957, 200)

À la mort de Tonton Pierre, serviteur du lwa Ti-Dangni, Bois-d'Orme Létiro, grand-prêtre du temple familial La Remembrance, procède à un « enterrement mystique » (Alexis 1957, 204-5) afin que l'esprit puisse se réincarner dans un autre corps. La mystique met en évidence, d'une part, l'importance des liens entre le monde matériel et le monde immatériel, et d'autre part, la relation entre les différents membres de la communauté. En cela, Jacques Stéphen Alexis valorise, de façon métaphorique et poétique, le rôle que la religion vodou peut jouer dans l'harmonisation des individus de la communauté. Aussi est-il question d'une mystique haïtienne dans *Les Arbres musiciens* visant la communion des différences.

5 Mystique haïtienne et mystique égyptienne dans *Les Arbres musiciens* : le seul et le multiple

L'un des intérêts du roman, *Les Arbres musiciens*, est d'avoir mis en exergue les références à l'Égypte antique en rapport à l'imaginaire et au vodou haïtiens. Il est important de rappeler que Stephen Alexis, le père de Jacques Stéphen Alexis s'est également référé, dans ses écrits, à l'Égypte antique, laquelle correspond, pour eux, à l'Égypte nègre. Dans « Un quart de siècle de pensée haïtienne », Stephen Alexis rattache le « vieux thème égyptien du retour au pays natal 'LE NOSTES' d'Osiris, le dieu noir ».⁷ En ce sens, le cadre conceptuel mis en place par Jacques Stéphen Alexis, dans la continuité des écrits de son père est un choix délibéré.

Le roman *Les Arbres musiciens* utilise de nombreuses notions renvoyant à l'Égypte antique. Certaines d'entre elles prennent tout leur sens à la lumière du mysticisme et du panthéisme égyptiens (Améli-

⁷ Alexis, Stephen, « Un quart de siècle de pensée haïtienne », *Le Nouvelliste*, Jeudi 30 août 1956.

neau 1887, 6), du gnosticisme et du néoplatonisme. Le panthéisme est la doctrine selon laquelle « God is identical with everything » (Martinich [1995] 1999, 640). De façon prosaïque, on dira que Dieu est en tout, tout est en Dieu et tout est en tout. Le panthéisme définit la théorie de la participation : le monde physique participe du monde spirituel. Autrement dit, il renvoie à l'idée de l'unité du monde. Aussi, Alexis peut-il affirmer que « le monde est un » (Alexis 1957, 83). Lors d'une polémique provoquée par la publication des *Arbres musiciens*, dans le milieu clérical haïtien, Jacques Stéphen Alexis explique qu'on peut trouver « dans les réflexions de Gonaïbo » « une métaphysique qui serait fort voisine du panthéisme » (Alexis 2000, 222). Le panthéisme est entre autres un héritage égyptien. Il découle d'une conception et d'une expérience du monde fondées sur l'unité des êtres.

Plusieurs notions gnostiques entrent dans la composition de l'écriture du roman *Les Arbres musiciens*. Or, comme le remarque Émile Amélineau (1887, 7), le gnosticisme est un legs égyptien. L'expression « Éon », par exemple, est citée à trois reprises en ce qui a trait à Gonaïbo. « N'était-il pas l'Éon tutélaire de la région des lacs ? » (Alexis 1957, 84). Ou encore

La chape de plomb que constitue le corps humain écrasait le jeune dieu, l'Éon invincible qu'il avait cru être. (84)

Et enfin

[Il] était le fils du pays de « tabaco », le dernier des fils rouges qu'il avait engendrés. Il en était le maître, l'éon ! (86)

Les trois occurrences sont utilisées dans un sens métaphorique. Le narrateur veut mettre l'accent sur le pouvoir ou la puissance d'un être sur son territoire. Vivant en communion avec la nature, Gonaïbo assure la protection de la flore et de la faune de la région où il a grandi. La réputation de l'adolescent vivant en reclus avec sa couleuvre, Zep, avait créé un mythe autour de lui pouvant dissuader quiconque aurait voulu s'approcher de son périmètre. Mais l'« Éon » avait ses limites. Corps, humain, il ne pouvait résister aux sentiments que faisait naître la disparition d'un être cher et surtout quand il s'était agi de sa mère. Gonaïbo appartient à un peuple autochtone qu'on qualifie de « rouges » parce qu'il utilisait de la teinture pour le corps. Il était conscient de son appartenance à un groupe qui avait su résister à l'effort d'extermination des colonisateurs. Ce courage l'accompagnera lorsqu'il devra quitter la région avec sa compagne Harmonise qui avait, selon le récit, des traits « un peu égyptiens » (Alexis 1957, 169).

Les gnostiques égyptiens méprisaient le monde, y compris le corps humain qui en faisait partie. Leur but est d'atteindre l'ensemble des

éons constituant le plérôme émanant du seul Éon, le primitif. Certains d'entre eux se sont érigés en adversaires de Plotin, fondateur du néoplatonisme. Selon Richard Dufour (2006, 190), plusieurs traités gnostiques présentent des ressemblances à la doctrine de Plotin se basant sur la théorie de l'« Un » ineffable, inconnaissable » et l'« au-delà de l'être » (190-1) duquel émane le multiple. Cette référence à l'« Un », principe logique – et non chronologique – du multiple, semble trouver un écho dans *Les Arbres musiciens* car Jacques Stéphane Alexis parle, lui aussi, de l'émanation du multiple à partir du « seul » :

Malheur à ceux qui défient le Grand Nègre, le seul Grand Nègre, le Papa-Bon-Dieu dont les Lwa sont les émanations multiples... (Alexis 1957, 178)

Il est question premièrement du groupe nominal « Grand Nègre »,⁸ lequel est synonyme de « Papa-Bon-Dieu » ; deuxièmement de l'adjectif « seul » ; troisièmement des concepts « Lwa », « émanations » et « multiples ».

L'expression « Grand Nègre » ne se retrouve pas seulement dans le milieu culturel haïtien, renvoyant à Min ou dieu, elle était aussi courante chez les Égyptiens. Dans *Origine des anciens Égyptiens*, Cheikh Anta Diop apporte cet éclairage :

On verra ci-dessous que Min, comme les principaux dieux égyptiens, était appelé dans la tradition égyptienne même le grand Nègre. (Diop 1980, 45)

Dans la « mystique » découlant du vodou haïtien, il existe le « Grand Nègre » ou « Grand Maître », lequel est très éloigné (Mars 1945, 38-40) des humains. Il constitue le principe du multiple mais s'en détache. D'après un adage haïtien, rapporté par Laënnec Hurbon (1972, 124), il « [d]onne tout, mais il ne sait pas séparer' ».

Autrement dit, tout ce qui relève de l'organisation du monde et de l'ordre dans la société ne relève pas de Dieu, bien qu'il soit à l'origine de tout.

⁸ Le concept « Nègre » et « Nègresse » est synonyme de personne ou d'être humain en Haïti, en référence à la victoire des personnes noires sur l'armée de Napoléon, en 1803 (Minuty 1959). Alors qu'ils renvoyaient, à la saleté, au mépris, à l'être inférieur, avec cette victoire historique, désormais le Nègre et la Nègresse deviennent en Haïti (et nulle part ailleurs, à l'époque) synonyme de beauté, de grandeur, de force, d'élévation ou tout simplement de personne humaine. Le terme est aussi désigné comme concept générique. C'est ainsi que l'expression courante haïtienne 'être un bon Nègre' ('se yon bon nèg' en créole) signifie 'être une bonne personne' et peut s'appliquer à n'importe quelle personne, quelle que soit son origine ethnique ou sociale.

On comprend mieux l'emploi de l'adjectif « seul ». Il renvoie, du point de vue de la logique, à une solitude, une auto mise à l'écart de soi par rapport aux émanations multiples que sont les lwa ou esprits. Cela signifie que le « Grand Nègre » ou « Grand Maître » n'est seul qu'en tant que principe ou logique du monde – et non en tant qu'antériorité – car le monde participe de lui. L'adjectif « Grand » s'applique aussi à l'Éon. D'après les *Trois Stèles de Seth* de la bibliothèque de Nag Hammadi, il correspond au « premier des éons » (Claude 1981, 363). Ce sont les lwa qui sont en relation avec le monde physique auquel appartiennent les humains. Le concept 'mystique' se rapporte aux esprits. Lors d'un rituel 'mystique', tel l'« enterrement mystique » mentionné précédemment, à un moment donné, certaines personnes entrent en transe et s'unissent avec un esprit. Cette 'union' définit la dimension 'mystique' de ces cérémonies. Ces rituels vodou se disent mystiques parce qu'ils rendent possible l'harmonie entre des altérités.

6 Conclusion. La mystique : entre l'un et le multiple

La mystique est un aspect du vodou. Elle définit la rencontre entre des différences que favorise le culte religieux. D'ailleurs, selon An-ténor Firmin:

l'existence de certaines cérémonies, de certains insignes conservés parmi les Africains ne peuvent s'expliquer que par les traditions ou les réminiscences de l'Égypte ancienne. (Firmin 1885, 363)

Le vodou témoigne amplement de ce passé égyptien. La conception qu'émet Jacques Stéphane Alexis sur le « seul » et le « multiple » serait une réminiscence de ce que Jamblique appelle les mystères d'Égypte :

Et ainsi, c'est tout ce qui est compris depuis le haut jusqu'aux degrés les plus bas qu'embrasse la doctrine des Égyptiens sur les principes. Elle commence à partir de l'Un et procède jusqu'à la pluralité. (Jamblique 1996, 197)

Cette doctrine semble rester vivante dans la pratique de certaines formes de mysticisme courantes dans le vodou. C'est entre autres en référence à ce fonds antique africain et particulièrement égyptien qu'une compréhension du « Grand Nègre » ou du « Grand Maître » (Dorsainvil 1937, 11) est peut-être possible chez Jacques Stéphane Alexis. Ainsi il est très probable qu'il s'agisse d'une réminiscence ou d'une survivance de la mystique égyptienne dans le vodou haïtien à laquelle se réfère *Les arbres musiciens*. Cependant, il importe de préciser que ce n'est pas la dimension historique, ethnologique et théo-

logique qu'Alexis cherche à révéler par son roman. Il nous semble qu'il a en vue une éthique et une politique. Son objectif est de montrer comment le vodou, par la mystique, peut être un modèle de rencontre de l'un et du multiple. C'est précisément l'idée que défend *L'espace d'un cillement*, le troisième roman d'Alexis:

Tous, bourgeois, épaves, travailleurs, prêtres, révolutionnaires, mystiques, explorateurs, aventuriers, intellectuels, mendiants, tous, ils poursuivent désespérément la même chimère, la communion, la fusion avec quelque chose qui n'est pas eux mais dont ils deviennent la grandeur. (Alexis [1959] 1983, 188)

Toute la finalité de la mystique est résumée dans ces deux concepts : 'communion' et 'fusion'. Les récits de Jacques Stéphane Alexis soulignent, par la communion et la fusion, les multiples dimensions du vodou et de l'imaginaire haïtiens. Ses romans, lesquels diffèrent par le style et le contenu, participent aussi d'une esthétique de l'un ou de l'unité. Ils se fondent sur une pensée moniste selon laquelle 'le monde est un'. C'est donc cela que vise Jacques Stéphane Alexis, une poétique qui rassemble toutes les facettes du réel. Une pensée où tout participe de tout.

La réflexion qu'initie cet article sur la place de l'Égypte antique dans la pensée de Jacques Stéphane Alexis a aussi ses limites. La première est le recours à des auteurs comme Cheikh Anta Diop ou Martin Bernal dont certains aspects de leurs théories ne font pas l'unanimité. La deuxième limite relève du fait que l'histoire de la thaumaturgie en Haïti n'a pas été abordée. Il aurait été, par exemple, pertinent de proposer une interprétation à partir des écrits de Martines de Pasqually. Enfin, un approfondissement de l'influence de Stephen Alexis sur son fils, Jacques Stéphane Alexis, aurait pu éclairer la démarche de la présente interprétation. Ces différents points seront développés dans un prochain article.

Bibliographie

- Alexis, Jacques Stéphane (1955). *Compère Général Soleil*. Paris : Gallimard.
- Alexis, Jacques Stéphane (1957). *Les Arbres musiciens*. Paris : Gallimard.
- Alexis, Jacques Stéphane [1959] (1983). *L'espace d'un cillement*. Paris : Gallimard.
- Alexis, Jacques Stéphane (1957). « Où va le roman ? ». *Présence africaine*, 13, 81-101.
- Alexis, Jacques Stéphane [1959] (1980). « Un quart de siècle de pensée haïtienne ». *Le Nouvelliste*, 1.
- Alexis, Jacques Stéphane (1980). « Lemarxisme, seul guide possible de la révolution haïtienne ». Pierre-Charles, Gérard (éd.), *Présence de Jacques Stéphane Alexis*. Port-au-Prince : CRESFED, 67-139.
- Alexis, Jacques Stéphane (2000). « Une lettre religieuse de Jacques Stéphane Alexis à propos des *Arbres musiciens* (Réponse au R.P. Salgado) ». Souffrant, Claude (éd.), *Une négritude socialiste. Religion et développement chez J. Roumain, J.-S. Alexis, L. Hughes*. Préface de Paul Ricoeur. Paris : L'Harmattan, 211-25.
- Amélineau, Émile (1887). *Essai sur le gnosticisme égyptien, ses développements et son origine égyptienne. Thèse pour le doctorat ès lettres, par M.E. Amélineau*. Paris : E. Leroux. URL <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bp-t6k58017598/f23.image> (2019-03-26).
- Asante, Molefi Kete (2014). *Facing South to Africa: Toward an Afrocentric Critical Orientation*. London : Lexington Books.
- Beauvoir-Dominique, Rachel (2005). « Libérer le double, la beauté sera convulsive... À propos d'une collection d'art vodou ». *Gradhiva*, 1. URL <http://gradhiva.revues.org/271> (2019-11-27).
- Bernal, Martin (1996). *Black Athena : les racines afro-asiatiques de la civilisation classique*. Paris : PUF.
- Cauna, de, Jacques (1996). « L'«héritage» haïtien de Martines de Pasqually ». *Bulletin de la Société Martines de Pasqually*, 6, 11-17.
- Charlier-Doucet, Rachele (2005). « Anthropologie, politique et engagement social ». *Gradhiva*, 1. URL <http://gradhiva.revues.org/313?lang=en#bodyftn8> (2019-11-27).
- Claude, Paul (1981). « Approche de la structure des Trois Stèles de Seth ». Barc, Bernard (éd.), *Colloque international sur les textes de Nag Hammadi*. Québec : PUL, 362-73.
- Diop, Cheikh Anta (1979). *Nations nègres et culture : de l'antiquité nègre égyptienne aux problèmes culturels de l'Afrique Noire d'aujourd'hui*. Paris : Présence Africaine.
- Diop, Cheikh Anta (1980). « Origine des anciens Égyptiens ». UNESCO, *Histoire générale de l'Afrique, II: Afrique ancienne*. Paris : éd. UNESCO. URL <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000184311> (2019-12-04).
- Dorsainvil, Justin Chrysostome (1937). *Psychologie haïtienne: vodou et magie*. Port-au-Prince : Imprimerie Nemours Telhome. URL <http://ufdc.ufl.edu/AA00008961/00001/12j> (2014-11-05).
- Dufour, Richard (trad.) (2006). *Plotin: Traités 30-37*. Trad. et prés. R. Dufour, sous la direction de L. Brisson et J.-F. Pradeau. Paris : Flammarion.
- Durix, Jean-Pierre ; Fell, Claude ; Joubert, Jean-Louis ; Lara, Oruno D. « Caraïbes - Littératures ». *Encyclopædia Universalis, Encyclopædia Universalis*. URL <http://www.universalis.fr/encyclopedie/caraibes-litteratures/> (2019-12-04).
- Étilé, René-Louis Parfait (2003). *Étude sur une civilisation négro-africaine, l'Égypte antique*. Paris : Ménaibuc.

- Firmin, Anténor (1885). *De l'égalité des races humaines. Anthropologie positive*. Paris : F. Pichon. URL <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k84229v/f395.image.r=Antenor+Firmin.langFR> (2019-11-27).
- Grégoire, Abbé Henri (1808). *De la littérature des Nègres, ou Recherches sur leurs facultés intellectuelles leurs qualités morales et leur littérature suivies de Notices sur la vie et les ouvrages des Nègres qui se sont distingués dans les Sciences, les Lettres et les Arts*. Paris : Chez Maradan. URL <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k844925/f22.image.texteImage> (2019-03-24).
- Heady, Margaret (2002). «Le merveilleux et la conscience marxiste dans *Les arbres musiciens* de Jacques-Stephen Alexis». *Études francophones*, 7(2), 112-24.
- Hérodote (1842). *Histoires*. Traduit du grec par P.-H. Larcher, avec des notes de Bochart, Wesseling, Scaliger, Casaubon, Barthélémy, Bellanger, Larcher, etc... en 2 volumes. Paris, Lefevre et Charpentier. URL http://mercure.fltr.ucl.ac.be/Hodoi/concordances/Herodote_Histoire-sII/lecture/11.htm (2014-11-04).
- Hurbon, Laënnec (1972). *Dieu dans le vaudou haïtien*. Préf. G. Calame-Griaule. Paris : Payot.
- Jamblique (1996). *Les mystères d'Égypte*. Traduit par É. Des Places, S.J. Paris : Belles lettres.
- Jonas, Hans [1958] (1978). *La religion gnostique*. 1e éd. Boston : Beacon Press; 2e éd. Paris : Flammarion.
- Lalande, André (1926). *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. Paris : PUF.
- Lerebours, Michel-Philippe (2000). « L'esprit des loas ». Lusardy, Martine ; Daydé, Emmanuel (éds), *Haïti : anges et démons*. Paris : Hoëbeke/Halle Saint-Pierre, 7-17.
- Mars, P. Louis (1945). « The Story of Zombi in Haiti ». *Man: A Record of Anthropological Science*, 45(22). URL <http://www2.webster.edu/~corbetre/haïti/voodoo/mars-zombi.htm>. (2013-01-03).
- Martinich, A.P. [1995] (1999). « Pantheism ». Audi, Robert (éd.), *The Cambridge Dictionary of Philosophy*. New York: Cambridge University Press, 640-1.
- Métraux, Alfred (1958). *Le Vaudou haïtien*. Préface de Michel Leiris. Paris : Gallimard.
- Minuty, Julien V. (1959). *Miracle nègre*. Port-au-Prince : édité par l'auteur.
- Musée de l'histoire. *Vodou : exposition du 15 novembre 2012 au 23 février 2013*. URL <http://www.museedelhistoire.ca/vodou/> (2014-11-04).
- Obenga, Théophile [1978] (1986). « Parenté linguistique génétique entre l'égyptien (ancien égyptien et copte) et les langues négro-africaines modernes ». UNESCO, *Le peuplement de l'Égypte ancienne et le déchiffrement de l'écriture méroïtique*, 1e éd. Gand, Nici et 2e éd. Paris: PUF, 65-71. URL <http://unesdoc.unesco.org/images/0019/001925/192572fo.pdf> (2019-03-25).
- Peressini, Mauro; Beauvoir-Dominique, Rachel (2012). *Vodou : catalogue*. Gatineau : Société du Musée canadien des civilisations.
- Pierre, Schallum (2013). *Le Réalisme Merveilleux de Jacques Stéphen Alexis : esthétique, éthique et pensée critique*. Québec : Université Laval, 195-201. URL <https://corpus.ulaval.ca/jspui/bitstream/20.500.11794/24350/1/29973.pdf> (2019-11-13).
- Pierre, Schallum (2014). *Rassoul Labuchin se souvient de Jacques Stéphen Alexis*. URL <https://www.youtube.com/watch?v=076PhnRKVn8> (2014-11-03).
- Price-Mars, Jean (1939). *Formation ethnique, folk-lore et culture du peuple haïtien*. Port-au-Prince : V. Valcin.

- Roumain, Jacques [2003] (2018). *Œuvres complètes*. Édition critique établie par Léon-François Hoffmann et Yves Chemla. 1e éd. Nanterre, Allca et 2ème éd. Paris, CNRS – Éditions, coll. Planète Libre, 1011-1066 (1^e éd.).
- Société haïtienne d'histoire et de géographie (1931). *Numéro consacré à l'Abbé Henri Grégoire*. Port-au-Prince: Imp. V. Valcin. URL https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6133749v/f1.item.zoom?fbclid=IwAR1NqpnqufrAd_WzIqAZVruG1DZ93sc2SiRVQiA-PL0LqDpjAMZEr920W4EM (2019-03-24).
- UNESCO [1978] (1986). « Introduction ». *Le peuplement de l'Égypte ancienne et le déchiffrement de l'écriture méroïtique*. Paris : PUF. URL <http://unesdoc.unesco.org/images/0019/001925/192572fo.pdf> (2019-03-25).
- UNESCO (2006). *Cinquantenaire du Premier congrès des écrivains et artistes noirs*. URL http://portal.unesco.org/fr/ev.php-URL_ID=34700&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html (2019-03-24).
- Vercoutter, Jean [1978] (1986). « Le peuplement de l'Égypte ancienne ». UNESCO, *Le peuplement de l'Égypte ancienne et le déchiffrement de l'écriture méroïtique*. Paris: PUF. URL <http://unesdoc.unesco.org/images/0019/001925/192572fo.pdf> (2019-03-25).

Articoli | Articles | Articles

Édouard Glissant lecteur de Claudel

Elena Pessini

Università di Parma, Italia

Abstract Among the several volumes of essays published by Édouard Glissant from 1956 to 2010, the passages dedicated to other writers, poets, essayists and philosophers are numerous. Together with Saint-John Perse, Faulkner and Césaire, the name of Paul Claudel insistently returns, and in particular the commentary on the *IV Ode, La Muse qui est la grâce*. We propose here to reconstruct from one essay to another the path of Glissant's thought on Claudel and to investigate the reasons that led Glissant towards a constant and passionate reading despite the intellectual distance that separates the two poets. The character of Christopher Columbus, whom Glissant engages with in the epic poem *Les Indes* and in the novel *Ormerod* and is also present in Claudel's play *Le Livre de Christophe Colomb*, allows us to establish a comparison between the poetics of the two writers and synthesises commonality and distance between them.

Keywords Édouard Glissant. Paul Claudel. Caribbean francophone literature. Contemporary French novel. Christophe Colomb.



Peer review

Submitted	2019-09-01
Accepted	2018-09-18
Published	2019-12-19

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Pessini, Elena (2019). "Édouard Glissant lecteur de Claudel". *Il Tolomeo*, 21, 159-176.

La poésie est le seul récit du monde et elle discerne ces présences et elle rajoute aux paysages et elle révèle et relie les diversités et nomme ces différences et elle ouvre tellement longuement sur nos consciences et elle ravive nos intuitions. Au long de ce temps qui nous concerne et passe pour nous, elle désigne et elle accomplit cette quantité (des différences) qui se réalise et qui fournit au mouvement et donne vie à l'infinissable et à l'inattendu.

(Édouard Glissant, *Une nouvelle région du monde*, 2006, 99)

Dire qu'Édouard Glissant s'est constamment nourri, dans l'élaboration de sa pensée et dans la mise en œuvre de sa poétique, de la lecture d'autres poètes, écrivains, philosophes et penseurs est une évidence, une constante que la critique ne cesse de décliner.¹ Il faudra bien un jour dresser l'inventaire de cette bibliothèque dont les étages se dessinent, entre autres, entre les lignes de ses recueils d'essais.² En attendant un méthodique état des lieux des lectures glissan-

1 Les études et les articles ayant comme objet le regard que porte Édouard Glissant sur les autres écrivains sont fort nombreux, il nous est impossible d'en rendre compte ici de façon exhaustive. Nous ne citerons à titre d'exemple que quelques études : les pages que consacre Manuel Norvat aux passerelles entre l'œuvre d'Édouard Glissant et celles de Victor Segalen, William Faulkner, Saint-John Perse dans *Le Chant du Divers, Introduction à la philopoétique d'Édouard Glissant* (2015) ; le chapitre 6 intitulé « Intertextualités et correspondances » de l'ouvrage de Jean-Louis Joubert, *Édouard Glissant* (2005) ; notre article « De *Soleil de la conscience* à une *Anthologie du Tout-monde, lectures fidèles d'Édouard Glissant* » (2017), ainsi que le nr. 63 de la revue *Francofonia*, publié un an après la mort de l'écrivain, qui se fixait comme objectif de « tracer les premières lignes d'une cartographie du vaste univers intertextuel et relationnel » (page 5) de l'auteur. Nous empruntons une citation d'Alain Ménil aux quelques pages de présentation du numéro qui synthétise parfaitement ce que représente pour Glissant le dialogue constant avec ses frères en écriture : « Ainsi que l'a justement remarqué Alain Ménil, le dialogue entre Édouard Glissant et les écrivains, les artistes, les philosophes de son temps (mais aussi d'autres temps) a été constant et fécond, puisque fondé sur une extraordinaire capacité, de la part de l'auteur, de se mettre à l'écoute de l'autre : 'comme s'il n'y avait de pensée possible de la Relation, que dans l'instauration véritablement conséquente d'un dialogue prolongé et soutenu. [...] La compréhension suppose une capacité certaine de s'ouvrir à ce qui a été créé ou pensé autrement, en un autre temps, comme en d'autres lieux. Emprunts, citations, tout ce qui marque le principe de l'échange entre les œuvres trouve d'abord son sens et sa justification dans cette capacité première à accueillir l'inconnu, à saisir la loi propre de composition, et à lui offrir une place appropriée à sa singularité' » (Biondi, Pessini 2012, 5).

2 Entre autres, car Glissant cite aussi généreusement au cours des interviews qu'il accorde, les noms de ceux qui l'inspirent. Surtout au moment où l'écrivain commence à être connu des lecteurs grâce aux prix littéraires qu'il remporte et à ses premières publications, les conversations avec les journalistes sont l'occasion de l'évocation des écrivains qui constituent le socle de sa formation. Grâce aux propos que la *Bibliographie annotée d'Édouard Glissant* d'Alain Baudot (1993) – instrument précieux pour les glissantiens – rapporte fidèlement, nous avons la possibilité de vérifier que le nom de Claudel revient souvent. Nous ne citerons, à titre d'exemple, que l'interview dont Alain Baudot fournit de larges extraits, figurant dans le nr. 75 de la revue *Le français d'aujourd'hui*. Glissant y répond à une question d'ordre technique sur ses préférences stylistiques en

tiennes, c'est la diversité, l'hétérogénéité de la palette des curiosités et des passions littéraires de l'écrivain martiniquais qu'il convient de souligner. Si, dans la liste de ceux qui l'ont inspiré et qui ont nourri sa pensée, les noms de Frantz Fanon, Aimé Césaire, Alejo Carpentier n'étonnent point – on comprend aisément que leurs récits, leurs poèmes, leurs théories qui ont contribué à fonder une nouvelle littérature l'interpellent –, d'autres surprennent par leur présence, par la constance, voire même la fidélité, avec laquelle ils ont accompagné tout le parcours d'Édouard Glissant. Claudel fait bien partie du groupe des poètes dont Glissant a lu les textes toute sa vie durant. Nous essayerons de tracer ici la parabole de ce long compagnonnage, fait parfois de silences, mais jamais véritablement interrompu, qui se dessine, pour peu que l'on prenne la peine de les lire attentivement, à travers les commentaires, les gloses que Glissant fournit des textes claudéliens. Au-delà de cette première étape nécessaire car elle se fixe l'objectif d'établir un état des lieux des références claudéliennes dans les essais glissantiens, il nous a paru pertinent, afin de vérifier la distance ou le voisinage entre les deux poètes, d'examiner leurs textes qui mettent en scène la figure de Christophe Colomb, ce dernier étant, pour l'un et pour l'autre, le protagoniste d'une ou de plusieurs de leurs œuvres. Figure floue et sombre, difficile à nommer dans le poème épique *Les Indes* et dans le roman *Ormerod* d'Édouard Glissant, phare de l'humanité, rassembleur du monde créé par Dieu pour Claudel dans *Le Livre de Christophe Colomb*, la représentation du marin génois mise en place par les deux écrivains semble mesurer plus que des points de contact et des affinités, des écarts significatifs, en particulier dans l'analyse de ce que représenta la Conquête pour l'histoire de l'humanité et la prise en compte de la dimension de l'altérité.

La fréquentation des textes de Paul Claudel commence très tôt pour Glissant, dès le travail qu'il conduit sous l'enseignement de Jean Wahl dont il est l'élève et qui, en 1953, le guidera pour la rédaction de son mémoire qui lui permettra d'obtenir un Diplôme d'Études Supérieures de philosophie titré : *Découverte et conception du monde dans la poésie contemporaine : Reverdy, Césaire, Char et Claudel*. Le nom du célèbre écrivain français va, à partir de ce premier texte, revenir régulièrement tout au long du vaste ensemble que constituent les essais de Glissant depuis *L'Intention poétique* (1969) jusqu'à *Philosophie de la Relation* (2009) pour aboutir enfin dans *La terre, le feu l'eau et les vents. Une anthologie de la poésie du Tout-Monde* (2010).

matière de poésie : « En ce qui me concerne, on peut partir des préférences de mon adolescence : à cette époque, elles allaient aux rhétoriques littéraires françaises du XVe et du XVIe siècle, sans doute parce que là commençait à se forger non pas une langue mais un langage. [...] Tout de suite après j'ai été attiré par les rhétoriques de Claudel et de Saint-John Perse qui ne sont pas des rhétoriques de l'ordre mais des rhétoriques du rythme – le verset claudélien, c'est la respiration humaine » (Baudot 1993, 148-9).

Ce dernier ouvrage échappe à toute entreprise de catalogation et rassemble, au sein d'un patchwork magistral, un choix de textes appartenant à la littérature du monde entier³ qui, pour différentes raisons, constitue un patrimoine à la fois personnel et universel que Glissant entend partager avec ses lecteurs. Claudel y a sa place avec de larges extraits de *La Muse qui est la Grâce*. C'est surtout la quatrième des *Grandes Odes* mais également *L'Art poétique* qui solliciteront les commentaires glissantiens à l'œuvre de Claudel et que l'écrivain martiniquais prendra l'habitude d'examiner. Grand poète, Glissant ne cessera d'interroger les poètes, de les lire et de les relire pour saisir la source de leur langage et réfléchir sur ce que laissait déjà entrevoir sa recherche d'étudiant : l'intérêt qu'il porte aux écrivains pour lesquels la démarche poétique s'exerce comme une pratique de connaissance du monde. Des quatre noms qui figurent dans cette première étude, deux en particulier (Césaire et Claudel) seront l'objet d'une relation suivie qui se poursuivra pendant tout le temps que durera l'activité de Glissant essayiste. Toutefois, au fur et à mesure que la réflexion glissantienne sur la poésie contemporaine va se construire et se définir, Claudel sera principalement associé à deux autres noms, ceux de Victor Segalen et de Saint-John Perse. En ceci *L'Intention poétique* pose les bases de sa démarche et s'affirme comme la référence incontournable sur laquelle doit s'interroger tout chercheur qui souhaiterait décliner les possibles relations entre les deux poètes. Dans le recueil de 1969, l'étude sur Claudel est placée entre les pages consacrées à Segalen et celles qui évoquent Saint-John Perse, au sein d'un chapitre intitulé « De l'Un à l'Univers » (92-124). Dans cet essai qui examine la production poétique claudélienne de façon méthodique et approfondie, Glissant expose les fondements d'une approche qu'il reprendra et qu'il nuancera, mais l'essentiel des interrogations que suscite pour lui l'œuvre du dramaturge et poète français y est dit.

Il est surprenant de constater que, bien des années plus tard, en mai 2007, en marge des « Rencontres de Brangués », lorsqu'il répondra, pour une interview réalisée à Paris, aux questions de Jean-

3 Non seulement Glissant y cite un large extrait de *La Muse qui est la Grâce* mais dans le très beau texte introductif au recueil, intitulé « La route bruisante : silencieuse », où il essaie d'illustrer la démarche qui l'a conduit à mettre sur papier le florilège de textes qu'il a choisis, il se sert d'une référence à Claudel, entre autres, à titre d'exemple, pour comparer son exercice de collation d'extraits littéraires au jeu que l'on peut faire au bord de l'eau lorsque l'on jette des cailloux et qu'on attend les ricochets et les mouvements qu'ils vont imprimer à l'élément liquide : « vous ne pouvez pas citer en entier *Le cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire, (ce serait d'une fois le tour de l'île : impossible), ni *La muse qui est la grâce* de Paul Claudel, pourtant haut mesurée, ni aucun des *Chants de Maldoror* de Lautréamont, il est vrai démesurés, il vous faut prendre des morceaux, des roches qui s'encontentent, étincellent, rejaillissent, vous les jetez à votre tour à la volée, stigmates et témoins, les nostalgiques, les intempérants, les ambitieux, tous partageables » (Glissant 2010, 15).

Pierre Jourdain sur son rapport à l'œuvre de Claudel, encore une fois Glissant présente l'auteur du *Soulier de satin* comme faisant partie d'une triade au sein de laquelle il identifie les poètes qui posèrent les bases du renouvellement de la poésie française contemporaine. Dans ce contexte de communication orale, l'écrivain martiniquais, fin connaisseur de poésie, reprend mot pour mot son exposé écrit, présent dans *L'Intention poétique*. Pour lui, « Segalen, Saint-John Perse et Claudel sont les trois poètes qui ont changé la dimension du langage en littérature française, qui fondent leur poésie comme une pratique de connaissance du monde. Avec Segalen et Saint-John Perse, Claudel fait basculer la poésie française d'un registre où le poète est replié sur lui-même à un registre où le poème éclate dans le monde et sur le monde et se nourrit de la connaissance du monde et de soi-même ».⁴ Nous trouvons dans ces quelques mots une parfaite explication du titre « De l'Un à L'Univers » qui inaugure un chapitre de *L'Intention poétique*.

Dans son analyse Glissant, veut mettre en évidence ce que représente pour Claudel la création poétique, en rapport avec sa foi :

La justification de l'acte d'écriture, face à l'acte essentiel d'adoration qui est donné dans la foi, fait au poète de déchirantes obligations. De l'un à l'autre il doit trouver le lien. Car la prière n'est pas création d'écriture mais lecture d'une Écriture déjà révélée. Claudel s'efforcera d'imposer la foi comme condition de l'écriture poétique, de conférer à l'univers poétique, face à Dieu, une nécessité. (Glissant 1969, 104)

Il dégage de ses lectures ce qui lui semble être les fondements de la poétique claudélienne, la nécessité de la connaissance de soi et du monde, l'appartenance de l'homme et du poète à un tout qui le comprend, où tout est lié, esprit et matière, connu et connaissance, où tout entre en correspondance. Dans cette vaste unité, le poète se doit de « dire », d'assumer « la fonction la plus haute qu'il soit don-

⁴ Nous avons transcrit ici les propos d'Édouard Glissant. L'interview est entièrement disponible sur le site officiel d'Édouard Glissant : www.edouardglissant.fr/glis-santclaude1.html. L'entretien avec l'écrivain est placé dans le contexte d'une fiche pédagogique (*Édouard Glissant : Claudel, la connaissance de la matière du monde*) disponible sur le site qui souligne l'originalité de l'approche glissantienne des textes de Claudel : « En tant qu'enseignant, Glissant transmettait avec prédilection les *Cinq grandes Odes* et *l'Art poétique*, lieux privilégiés selon lui d'un tournant de la poésie vers la connaissance et l'attente du monde. Il revient aussi sur cette idée d'un soubassement de la matière et du rythme du monde qui irrigue selon lui de part en part l'œuvre de Claudel, et qu'il convient de percevoir sous les traits connus d'un rapport prétendument traditionnel à la foi et à la pensée. C'est d'ailleurs ce motif d'une quête de tout ce qui échappe aux évidences au sein des grandes œuvres de la littérature, qui fonde la démarche critique menée par Glissant dans ses essais ».

né à l'être de remplir » (110). « Sa fonction est de prendre la réalité au plus bas (pour n'en rien distraire) et de l'élever à Dieu » (111). Glissant choisit un extrait du texte de Claudel qui, selon lui, explicite la démarche du poète claudélien qui se transforme en explorateur, en découvreur, et répète inlassablement ce qui constituera le phare de sa démarche :

'Ce que les gens ont fait autour de moi avec le canon qui ouvre les vieux Empires,
Avec le canot démontable qui remonte l'Aruwhiri, avec l'expédition polaire qui prend des observations magnétiques...
Je le ferai avec un poème qui ne sera plus l'aventure d'Ulysse parmi les Lestrygons et les Cyclopes, mais la connaissance de la Terre,
Le grand poème de l'homme enfin par-delà les causes secondes réconciliées aux forces éternelles.' (111)

Passionnément plongé dans *L'Art poétique*, Glissant en fait émerger la structure, la logique et en isole les moments forts où Claudel met à nu son travail ; les passages qui le frappent davantage et qu'il prend la peine de citer sont ceux qui assimilent le travail poétique à un éprouvant corps à corps avec les mots :

'Je ne suis pas tout entier si je ne suis pas entier avec ce monde qui m'entoure. C'est tout entier moi que tu demandes ! C'est le monde tout entier que tu me demandes !'
'Et moi, c'est le monde tout entier qu'il me faut conduire à sa fin avec une hécatombe de paroles.' (111)

Dans ces vers de Claudel, Glissant est sans doute fasciné par la répétition incantatoire du mot 'monde', qui revient souvent et rythme avec les allitérations en 'm' l'affirmation du rôle du poète et de sa parole qui doit brasser l'univers ; et c'est de ce même monde, présent en force dans *La Muse qui est la Grâce*, 'la Terre', plus précisément, dont Glissant suit la trace dans la quatrième des *Grandes Odes*. Il cite in extenso un extrait qui lui est cher :

'Va-t-en ! tu ne m'ôteras point ce froid goût de la terre,
Cette obstination avec la terre qu'il y a dans la moelle de mes os et dans le caillou de ma substance et dans le noir noyau de mes viscères !
Vainement ! tu ne me consumeras point !
Vainement ! plus tu m'appelles avec cette présence de feu et plus je retire en bas vers le sol solide,
Comme un grand arbre qui s'en va rechercher le roc et le tuf de l'embrassement et de la vis de ses quatre-vingt-deux racines !
Qui a mordu à la terre, il en conserve le goût entre ses dents.' (111)

L'écrivain martiniquais ne peut pas ne pas être fasciné par ce sublime mélange proposé par Claudel entre la chair du poète et la chair de la terre, lui qui, au cours de ces années, est orienté à défricher par les mots et à reconstituer les paysages de sa Martinique natale, à faire entrer ces paysages en littérature après les avoir débarrassés de tout filtre d'exotisme.

Nous avons dit que nous trouvons dans *L'Intention poétique* la glose la plus longue, le commentaire le plus détaillé à l'œuvre de Claudel ; l'essai qui suit chronologiquement, *Le Discours antillais*, ne porte qu'une légère trace de la réflexion de Glissant sur le poète français, et pour cause, en 1981, date où Glissant publie cet ouvrage qui s'est nourri de son travail de thèse, l'écrivain semble principalement tourné vers le réel antillais, il focalise son attention sur d'autres écrivains, de la triade que nous avons évoquée ne reste que Saint-John Perse, originaire de Guadeloupe. On pourrait imaginer que les conclusions que Glissant tirait en 1969 en clôture de ses pages consacrées à Claudel s'affirmaient en quelque sorte comme définitives et péremptoires, presque sans appel. Il y célébrait et louait la force du langage claudélien, le souffle étonnant de la forme du verset auquel il reconnaît une vigueur surprenante :

Parce qu'il accorda (dans le verset) l'inspiration métrique à la respiration humaine, parce qu'il remplit le poème de l'ombre massive du réel, Claudel ouvre les avenues. (1969, 114)

L'admiration est patente et Glissant n'emploie pas de demi-mots pour faire l'éloge de celui qu'il considère et qu'il présente comme un travailleur infatigable de la langue ; les mots qu'il emploie – nous le soulignons – renvoient bien au domaine de la peine au travail. Toutefois, il montre Claudel comme arrêté dans son élan vers l'Univers de par sa démarche même :

La poétique de Claudel de façon implicite refuse cette forme de la diversité. Sa poésie porte ainsi la marque secrète de la violence : elle impose (l'Un). (114)

Et plus loin :

La poétique de Claudel, ouverte au monde, est encore tributaire du monde-comme-identité. (114)

Glissant saisit ce qu'il considère être les limites de la poétique claudélienne qu'il continue toutefois à envisager comme une première étape nécessaire. Dans l'ouvrage de 1990, *Poétique de la Relation*, qui est sans doute le recueil d'essais le plus connu, où Glissant creuse des idées qui vont beaucoup intéresser la critique étasunienne et nord amé-

ricaine et qui vont faire école, Glissant est toujours davantage concentré sur Saint-John Perse auquel il consacre complètement un chapitre intitulé « Une errance enracinée » ; toutefois il reprend les propos présents dans *L'Intention poétique* là où il les avait laissés et creuse, explique à nouveau, retravaille, comme il a l'habitude de le faire, l'idée que certains écrivains, des poètes surtout, par ailleurs solidement ancrés dans la tradition culturelle occidentale, ont ébauché un mouvement, riche en contradictions et en nuances, vers le Divers, le multiple, l'Autre. Sans doute filtré et brouillé par un désir de possession, d'imposition, mitigé par un préjugé de supériorité et un désir de réduction de l'autre à soi, le mouvement vers l'Autre n'en demeure pas moins tracé et annonce d'autres relations à venir, fondées sur d'autres bases :

La première de ces trajectoires mènera donc du Centre vers ces périphéries. J'en prendrai pour exemple initiateur l'œuvre de Victor Segalen, mais est-il nécessaire de citer tous ceux qui ont vécu depuis, sous des registres passionnés, critiques ou possédés, racistes ou idéalistes, échevelés ou rationnels, l'appel du Divers ? De Cendrars à Malraux, de Michaux à Artaud, de Gobineau à Céline, de Claudel à Michel Leiris ? (Glissant 1990, 41)

Glissant souligne qu'il perçoit dans cette première étape un moment fondamental, avec les limites qu'il remarque, d'une démarche qui a pris son élan, inarrêtable en quelque sorte, à travers laquelle va se mettre en place une nouvelle forme de Relation au niveau planétaire qui a des implications dans les relations humaines interpersonnelles mais surtout dans les formes que prend la littérature et dont ces poètes qu'il indique sont en quelque sorte les défricheurs :

j'attire l'attention sur ce que Segalen ne dit pas seulement que la reconnaissance de l'autre est une obligation morale (ce qui serait généralité plate) mais qu'il en fait une constituante esthétique, le premier édit d'une véritable poétique de la Relation. (42)

Après un silence sur Claudel qui dure jusqu'à la publication de *La Cohée du Lamentin* (2005) – il n'est aucunement cité dans *Le Traité du Tout-Monde* (1997) – Glissant, dans l'essai de 2005 auquel il offre le sous-titre de *Poétique V*, revient encore une fois vers celui dont il rumine et rabâche les poèmes depuis longtemps maintenant. Il reconnaît lui-même que la fréquentation a été longue :

Très tôt le sentiment nous vint, l'intuition globale, que les poètes européens du XXe siècle, par exemple en France, Segalen, Claudel, Saint-John Perse, n'avaient pas changé de topique, mais d'objet poétique : leur objet est le monde, dont ils saisissent tous la démesure, leur poétique est une *mesure de la démesure*. (Glissant 2005, 97)

À travers une écriture qui recourt à ce que Romuald Fonkoua appelle une pratique de la « fiche », ⁵ Édouard Glissant fait usage de la reprise, de la répétition, du ressassement des mêmes concepts qui n'étaient peut-être au début que des intuitions. Les vieilles idées sont polies par l'usage du temps mais aussi par la langue et le style glissantien. Tout au long de ces années, il va tantôt insister sur les points de contact, les dénominateurs communs, tantôt sur les divergences qui marquent la production poétique de ceux qu'il indique comme des précurseurs par rapport à celle que signent les poètes dont l'inspiration naît dans le Sud du monde et à laquelle Glissant revendique d'appartenir. À ce paragraphe, dans un souci de ponctuer ses propos par un recours au graphisme mais aussi à travers une écriture qui se rapproche de plus en plus des formes de l'aphorisme et de la maxime, il fera suivre un autre paragraphe qui explicite clairement l'écart entre les deux démarches poétiques :

Pour nous autres, poètes du Sud, notre topique ne saurait être de la source et du pré, lieux voués à la durée sereine, mais de la brousse, de l'inextricable, du tremblement de terre, du cyclone, ceux-ci souterrains et inattendus. La démesure est là, totale, elle est aussi son propre objet, nos poétiques seront d'une *démesure de la démesure*. (2005, 97; italique dans l'original)

Tout tiendrait en quelque sorte à un préfixe, l'absence de ce 'dé' qui fait la différence, qui indique non pas une négation de la multiplicité, de la diversité, de la complexité du monde mais sous-tend toujours et encore la tentative de l'ordonner, de la contraindre, de la dompter justement parce qu'on en a contemplé la variété, la luxuriance et qu'il est nécessaire de conférer une forme ordonnée à ce vertige. Dans les deux derniers recueils d'essais de Glissant, *Une nouvelle région du monde* (2006) et *Philosophie de la Relation* (2009), Claudel fait des apparitions timides mais significatives. Toutefois, en particulier dans le texte de 2006 où, contrairement à son habitude, Glissant ne convoque que peu de noms d'écrivains, Claudel cette fois est cité, non pas tellement pour définir sa place de précurseur dans une

5 Dans la très belle étude que Romuald Fonkoua consacre à l'œuvre d'Édouard Glissant, un chapitre se focalise plus spécialement sur les pratiques d'écriture glissantienne : « Le second usage de la répétition dans l'œuvre de Glissant est la fiche. Si elle est par certains côtés le résultat de la fouille, elle est surtout une modalité de structuration de l'écriture, d'organisation de l'œuvre et de sa mise en texte. Empruntée à Michel Leiris, la pratique de la fiche est l'unité de base de l'écriture littéraire. De même que le poète et ethnologue français – en suivant les conseils de Marcel Mauss qui demandait aux jeunes ethnologues de 'dire tout ce qu'ils savent et rien que cela' – entreprenait avant toute écriture un travail de rassemblement des faits sous forme de fiches, de même chez Glissant, l'écriture procède de cet 'usage quasi scientifique' de la littérature » (Fonkoua 2002, 270).

vision chronologique et évolutive de la poésie française contemporaine, comme il avait surtout fait jusque-là, mais pour souligner l'engagement de sa poésie qui se situe au cœur du monde :

Dans l'une de ses *Cinq Grandes Odes*, « La Muse qui est la grâce », Paul Claudel, il est vrai au nom du seul unanimisme catholique, soutient ce renoncement à une fonction simplement décorative de la poésie, « Et le poète répond : 'Je ne suis pas un poète...' ». Je ne suis pas un poète tel que Platon l'a défini, « et je ne suis pas là pour vous faire rire ou pleurer », je suis un poète qui prétend au plein de cet abîme, et qui entend mener à fond les principes et les germinations d'une autre connaissance. (2006, 178)

Dans cet ensemble touffu qui pourrait déconcerter les lecteurs qui ne seraient pas familiers des procédés littéraires glissantiens à travers lesquels il présente les résultats de ses recherches, l'écrivain essaye de tracer les contours du monde contemporain, non pas seulement des contours géographiques, car depuis les découvertes, les limites en ont été fixées, mais surtout ce qui anime les mouvements, les contacts, les échanges entre les lieux, les paysages, les cultures. Il s'agit de décrire, d'approcher une région du monde qui n'est pas nouvelle parce que nouvellement découverte mais inédite dans les relations, possibles et réalisées, qui se tissent entre les communautés et les systèmes de pensée. Pour Glissant, il apparaît évident que la poésie est l'un des arts nobles qui déploie d'innombrables possibilités de dire la complexité du monde ainsi que son caractère innovateur dans le sens où nous l'avons évoqué.

Les derniers mots de Glissant sur Claudel, avant qu'il ne lui cède la parole et ne propose à son lecteur de l'écouter directement s'exprimer en compagnie de tant d'autres poètes dans *L'Anthologie de la poésie du Tout-monde*, figurent dans *Philosophie de la Relation* où il réaffirme sa vision d'un poète assoiffé du monde, désireux à la fois de faire entrer ce dernier tout entier dans ses textes, mais où toutefois la connaissance, qui impose sa voix comme voix unique, est synonyme de conquête, de domination, d'imposition.

Les collectivités triomphantes forgent par système leur imagination de la connaissance (de la conquête) du monde, et de soi-même, ainsi que l'a dit et illustré Claudel, mais elles ne nourrissent qu'au grand hasard l'imaginaire tremblant (et irressenti) de leurs rapports impossibles à l'Autre. Imaginaire qui n'ouvre pas, à cette fois : l'Autre n'est ici pour elles qu'objet. (2009, 110)

C'est sans doute la figure de Christophe Colomb, objet de l'attention et du travail des deux poètes, qui concentre et synthétise les deux types de regard que Claudel et Glissant portent sur la Conquête, la colonisation et de façon plus générale sur la rencontre des peuples ; Claudel

lui consacre en 1927 un drame à travers lequel il met en scène ce que furent l'existence et l'action sur le monde du navigateur génois. Le personnage dans le texte est dédoublé en 'Christophe Colomb I' et 'Christophe Colomb II', ce qui permet au dramaturge de mettre en scène à la fois les péripéties de l'existence de ce grand personnage historique mais aussi de conduire une réflexion sur la légende et le mythe qu'il a engendrés. 'Christophe Colomb II' est le spectateur du déroulé des événements de la vie de 'Christophe Colomb I'; cette mise à distance offre à l'auteur le loisir d'explicitier la dimension mythique et légendaire qui accompagne le personnage et surtout sa propre fascination pour l'exploit accompli par Christophe Colomb, la colombe porteuse du Christ, dont le nom signifie, pour lui, celui qui réunit la terre créée par Dieu.

Christophe Colomb I : C'est moi qui suis la colombe porteuse du Christ.

[...] C'est moi qui ai été envoyé pour réunir la Terre. (Claudel [1927] 2005, 55)

Christophe Colomb II : « Oui ! oui ! oui ! oui ! oui ! L'Humanité qu'il faut réunir, l'œuvre de Dieu qu'il faut achever, cette terre que Dieu t'a donnée comme la pomme dans le paradis, pour que tu la prennes entre tes doigts ». (46)

Le personnage de l'« Explicateur »,⁶ chargé dans la pièce de souligner la grandeur de Colomb, ne manque pas d'insister sur cet aspect de sa mission :

Car c'est lui qui a réuni la Terre Catholique et en a fait un seul globe au-dessous de la Croix. Je dis la vie de cet homme prédestiné dont le nom signifie Colombe et porte Christ. (38)

Dans le texte de Claudel, Christophe Colomb lui-même donne un nom à la passion dévorante qui a définitivement changé la conception que les hommes auront du globe terrestre qui les porte : c'est l'« amour de la terre de Dieu ! Le désir de la terre de Dieu ! le désir de la possession de la terre de Dieu ! » (43) qui a soufflé sur sa grande entreprise et lui a donné son âme. Colomb se définit lui-même comme étant un simple découvreur : « Mon affaire n'est pas de refaire le monde, mais de le découvrir » (90) ; le monde créé et façonné par Dieu existait déjà tout entier, dans sa rondeur et sa perfection, Christophe Colomb est celui

6 « L'« Explicateur » du *Livre de Christophe Colomb*, comme l'« Annoncier » du *Soulier de satin*, est en effet chargé de présenter l'action et de l'expliquer, conformément à sa dénomination et à sa fonction, aux spectateurs du Chœur. Il s'adresse donc directement au public, fictif et réel, pour commenter le décor et l'action » (Lioure 2005, 20).

qui permet à l'humanité d'en prendre parfaitement conscience. L'ouvrage de Claudel souligne la grandeur du marin génois qu'il présente comme un homme au service de la gloire de Dieu qui essuiera d'un revers de main ce que Glissant considérera au contraire comme un drame qui frappa les populations africaines, les populations déportées et les Indiens, anciens habitants des Amériques. Tout cela n'est vu que comme un moindre mal. Dans le IV tableau de la deuxième partie de la pièce, intitulé « La conscience de Christophe Colomb », le personnage du Cuisinier se voit confiée la tâche d'égrener les conséquences néfastes de la Découverte qui se matérialisent à travers la présence sur la scène des ombres des victimes de l'Histoire, les Indiens autochtones : « Tout un peuple, toute une vaste multitude que tu as exterminée » (91), les esclaves déportés : « L'esclavage a disparu du monde et c'est toi qui l'as rétabli » (91), « Je vois les hommes vendus comme des animaux. Je vois l'Afrique qui envoie au Nouveau Monde des cargaisons de chair » (92) mais une phrase suffit toujours à rétablir la balance en faveur des actions de Colomb qui agit animé par une nécessité supérieure : « J'ai promis d'arracher le monde aux ténèbres, je n'ai pas promis de l'arracher à la souffrance » (92). C'est l'idée du sacrifice nécessaire qui charpente son discours, voire l'affirmation que la fin justifie les moyens : « Ainsi ce n'est pas ce Nouveau Monde seulement, c'est l'Afrique que j'ai rendue nécessaire à l'Humanité » (92).

Glissant, lui, fait revivre pour la première fois l'aventure de Colomb dans un long poème qui date de 1955, *Les Indes*, à travers lequel il se donne la tâche de sonder avec un nouveau regard toute la matière de la Découverte, de la Traite, de la mise en place du système esclavagiste. En six grands Chants («L'Appel», «Le Voyage», «La Conquête», «La Traite», «Les Héros», «La Relation»), Glissant interroge ce qui fut une folle grande aventure et ponctue son propos, dès le début du poème, d'exclamations et de questions qui prouvent bien qu'il s'agit pour lui de faire craquer des certitudes, de semer le doute, d'offrir une perspective décentrée :

Il dit, et la plage ne sait, à ce début, de quelle écume se fera
Sacre ou ravage ? [...]
Le pays de carne et de mort.
(Glissant 1994, 112)

Même si le fantôme de Colomb flotte sur l'ensemble de l'épopée écrite par Glissant, son nom n'y apparaît que de façon sporadique ;⁷ c'est

⁷ Colomb n'est appelé par son nom que dans l'un des textes en prose que Glissant insère en incipit des cinq chants qui constituent le poème. En ouverture du «Voyage», nous pouvons lire « 'Trois jours, leur avait enfin dit Colomb, et je vous donne le monde'. Le 12 octobre 1492, l'ancre fut jetée, face aux forêts, sous un ciel qui éclatait » (119).

sa ville natale qui est davantage mise en avant, le port de Gênes, la région qui l'a vu naître, qui a alimenté son rêve, nourri le défi qu'il a voulu lancer au monde et à lui-même. Glissant a du mal à inscrire dans sa prose poétique le personnage du conquérant, à lui donner un visage, un corps, à le doter d'une description physique, à le nommer ; l'évocation de Gênes ouvre et clôt la longue composition poétique.

Le texte de Glissant fait entrer dans la liste des faits et des événements à raconter la traite esclavagiste mais aussi les révoltes des héros noirs, héros oubliés, mis de côté, situés dans les marges des versions officielles occidentales. Le poète éclaire sous un jour nouveau ceux et celles qui ne sont entrés dans *Le Livre de Colomb* claudélien que comme des ombres, des accidents de l'Histoire. Parmi les courts textes qui introduisent chaque chant des *Indes*, posés comme des jalons pour guider le lecteur et l'informer de ce que sa lecture va rencontrer, celui qui précède les vers qui vont évoquer la Traite ne s'impose pas à demi-mots :

C'est un massacre ici (au réservoir de l'Afrique) afin de compenser le massacre là-bas. La monstrueuse mobilisation, la traversée oblique, le Chant de Mort. [...] C'est L'Inde de souffrance, après les Indes du rêve. (139)

Les vers de Glissant disent l'urgence de narrer ce qu'il advint dans les bateaux de la mort charriés par l'océan, dans les cœurs des hommes noirs déportés, de détailler le sort de chacun d'entre eux qui ne sont pas montrés comme constituant un groupe informe mais distincts les uns des autres, un à un unis par un funeste destin commun. Pour les déportés, condamnés par le rêve (la folie) d'un homme (Colomb), le voyage vers les Indes dont ils n'ont pas conscience est une damnation :

Traversée, nuit de glace. Qui rêve de splendeur ? Qui a rêvé d'une île de senteur et de cannelle douce ? L'homme accomplit son océan ; il râle sa mer. Et il étouffe, cela est vrai. (144)

Le poème descend dans les cales, au fond des océans, drague les forêts africaines pour placer sous le regard du lecteur des vérités tues, mises en sourdine, estompées par des récits qui ont préféré se détourner d'une réalité crue, sans aller jusqu'à nier l'holocauste mais en le considérant comme un simple corollaire nécessaire et inévitable :

On a cloué un peuple aux bateaux de haut bord, on a vendu, loué, troqué la chair. Et la vieillesse pour le menu, les hommes aux moissons de sucres, et la femme pour le prix de son enfant. Il n'est plus de mystère ni d'audace : les Indes sont marché de mort ; le vent le clame maintenant, droit sur la proue ! (145)

Un vers en particulier semble interpeller Claudel et mettre en cause l'éloge qu'il a fait dans son texte du marin génois : « Où est la flamme, où la splendeur, en ce nouveau divinement du monde ? » (46).

Le long poème que Glissant publie en 1955 se fixe l'objectif de recomposer, sous la forme d'un puzzle textuel, le tableau d'une série d'événements, de moments cruciaux vécus par les hommes aux XVe et XVIe siècles, qui changèrent à jamais le sort de l'humanité. Une à une, les cinq parties qui donnent forme aux *Indes* font émerger une réalité autre, décalée par rapport à la parabole tracée par l'Histoire officielle qui a présenté la Découverte comme un moment glorieux, que Claudel interprète et restitue comme la suprême célébration de l'union entre la création divine et l'hommage que lui ont adressé les hommes, Colomb en particulier. Le nom de Christophe Colomb occupe et colonise l'ensemble du drame de Claudel, le dédoublement du personnage a comme conséquence l'omniprésence du nom du marin génois tout le long du texte. Glissant, au contraire, semble vouloir signifier qu'il a été trop prononcé et que c'est au tour des oubliés d'occuper le devant de la scène, les Indiens, les déportés, esclaves et rebelles mais aussi d'autres explorateurs, qui contribuèrent à nourrir le rêve d'un autre monde et à repousser les limites des territoires connus :

Alors ! Crions les Précurseurs et ceux qui prirent d'autres mers
au sas de leurs folies
Leurs noms furent omis, mais n'ont-ils pas ce droit de paraître à
la fin, lorsque la ville hiberne,
Eux qui les premiers firent sur la carte la marque de leurs
gants ?
Polo, illumineur, il devisa du monde et l'emplit de merveilles.
Gama, épi éblouissant et gloire ramassée, jailli d'un socle
d'eau.
Magellan dont le nom fouette la tempête et déracine les Six mâts-
Qu'ont-ils nourri qui ne soit terre prophétesse, limon du rêve ?
(163)

En particulier dans le IVe chant qui porte le titre de « Les Héros », Glissant propose d'autres noms à offrir à la postérité, annoncés dans le préambule en prose : Delgrès, Toussaint Louverture, Dessalines. Il sort de l'ombre ces hommes de Guadeloupe et d'Haïti qui eurent le courage de s'opposer, le courage de la lutte, les place sur un piédestal d'habitude réservé à d'autres :

L'histoire les oublie, car ils sont morts de ce côté du monde où le soleil décline. [...]
Ils sont les Conquêteurs de la nuit nue. Ouvrez les portes et sonnez pour les héros sombres. (155)

Avec *Les Indes* et le minutieux travail de relecture du passé qu'il y accomplit, Glissant entame un dialogue avec l'Histoire qui va durer jusqu'à la rédaction de ses œuvres les plus récentes ; ses poèmes et ses romans ne cesseront d'éclairer ce que la chronologie officielle a volontairement laissé dans l'ombre, occulté, voire nié. En particulier dans son dernier roman, *Ormerod* (2003), l'écrivain martiniquais se plaît à bouleverser la donne. Le texte met en scène, entre autres, la révolte des nègres marrons de Sainte-Lucie, menée par Flore Gailard présentée comme une véritable Jeanne d'Arc des Caraïbes (réelle ou imaginaire ? le roman cultive le doute) et offre aux peuples qui habitent ces îles la superbe figure de cette femme révoltée qui tient tête aux armées de tous pays au même moment où la Révolution déchire la France en soulignant que les noirs et les mulâtres ne furent pas aussi soumis que l'histoire a bien voulu le laisser entendre : « Et de découvrir par exemple que ces Mulâtres ne furent pas tous de rampante espèce, au contraire... » (Glissant 2003, 49). Édouard Glissant y revient aussi, en prose cette fois, sur le moment de la Découverte pour creuser le doute qui l'anime quant à l'authenticité du récit des faits qui eurent lieu au moment de la rencontre entre les marins venus d'Europe et les habitants des territoires sur lesquels ils débarquèrent.

Dans sa fresque romanesque, l'écrivain martiniquais prend le temps de consacrer un chapitre à la revisitation de l'épisode précis du débarquement de Colomb aux Amériques, le détail du moment où les pieds de Cristóbal Colón – cité à l'espagnole – foulèrent le sol caraïbe. À travers l'épisode mis en place, Glissant sème le doute ; les événements ne se sont peut-être pas exactement passés comme la tradition l'a perpétué depuis des siècles. L'écrivain entreprend de démonter un à un les piliers de la légende. Christophe Colomb n'a pas marché en premier sur la plage sud-américaine. C'est un marin, membre anonyme de l'équipage, et non pas l'Amiral génois, qui sauta du canot et fut immédiatement frappé de la flèche d'un Indien qui observait la scène, une scène bien peu glorieuse qu'il sera indispensable de ne pas transmettre telle quelle à la postérité, qui sera considérée comme une répétition générale, une ébauche de la version qui restera dans les mémoires et qu'il sera nécessaire de rejouer :

et quand trois jours après ils recomposèrent la scène du débarquement, ayant donc patrouillé aux alentours et s'étant assurés que l'Amiral cette fois ne serait menacé d'aucune de ces armes primitives, et ils avaient même convoqué un des chefs de ces sauvages qu'ils avaient raflé au hasard dans les fourrés des environs, pour qu'il fasse allégeance très publiquement. (Glissant 2003, 54-5)

Les protagonistes du récit glissantien deviennent alors deux marginaux dont on effacera les traces : l'indigène qui voulut défendre sa terre et le malheureux matelot, sacrifié à la légende. Le narrateur

prend la peine de reconstituer les grandes lignes de la biographie du marin inconnu qui eut la malchance de trouver sur son chemin la flèche décochée par un insulaire qui avait compris le danger que représentaient ces nouveaux arrivés. Italien comme Colomb, comme lui originaire de Ligurie, Vernazza précisément, son existence a été rayée de la version officielle, sa dépouille mortelle a été occultée pour faire place à la comédie du débarquement, une version modifiée qui, d'après le récit rapporté dans *Ormerod*, n'est que le deuxième essai glorieux d'une première tentative qui s'était soldée par un échec. Glissant souligne qu'il ne sera fait mot, au fil des siècles, ni du marin de Vernazza, ni de celui qui lança la flèche mortelle dont le point de vue est au contraire placé au cœur de la narration glissantienne. C'est avec le regard du justicier indigène que le lecteur est invité à assister à la cérémonie recomposée du débarquement qui, observée depuis le repère de l'Indien, prend des accents de pantomime :

et il observa de loin les gestes de croix et d'épée, les étendards plantés dans la terre, les rites de consécration et de prise de possession pratiqués par les nouveaux venus. (55)

Les représentations picturales, les dessins réalisés pour fixer sur la toile ou sur tout autre support un moment qui, on le sait, fut porteur de conséquences sans précédent dans tous les domaines de l'histoire de l'humanité dans son ensemble deviennent alors, purement et simplement, des faux :

la cérémonie ainsi arrangée fut dessinée à l'encre de zinc en plusieurs versions par l'écrivain de bord du vaisseau amiral, qui était un artiste et un naturaliste, amateur de paysages, il en circula deux copies en Europe qui entrèrent on le suppose dans les trésors du Vatican, et quelques fausses façons à la cour de trois ou quatre princes obscurs des Flandres ou des Asturies, fêrus des choses du monde, et il en fut enchâssé un exemplaire *ne varietur* dans la cathédrale de Santo Domingo, capitale du nouvel empire. (55)

Il y a là de quoi faire trembler *Le Livre de Colomb* assemblé par Claudel. La distance entre les deux poètes quant à leur vision de ce que fut la grande aventure de la Découverte semble impossible à combler mais l'écoute de la part de Glissant de la poésie claudélienne n'en est pas moins attentive. Ce dernier y perçoit – il s'en explique dans l'interview de 2007 – des accents, des ébauches, des ouvertures qui la rapprochent de sa propre vision du monde. Le discours claudélien serait en partie démenti par ce que Glissant croit lire entre les lignes des poèmes. Aliocha Wald Lasowski, en essayant de définir le « moteur, la modalité d'écriture », « les motifs de l'œuvre » d'Édouard Glissant propose cette formule : « Refuser les divisions, les sépara-

tions et les cloisonnements ; renforcer la circulation des disciplines ; encourager les passages et les échanges ; favoriser les croisements et les dynamiques narratives, spéculatives et discursives » (Lasowski 2015, 79). C'est sans doute l'esprit de cette démarche qui a conduit Glissant à essayer de saisir le souffle caché de la poésie claudélienne, un souffle qui lui parle et lui révèle des vibrations que seuls, sans doute, les poètes savent reconnaître. En parlant, encore une fois de *L'Art poétique* et de *La Muse qui est la grâce*, Glissant souligne les raisons pour lesquelles il a l'habitude de travailler sur ces textes avec ses étudiants aux États-Unis, il y voit une

poétique de la rencontre qui est souterraine à l'œuvre de Claudel plutôt que manifeste [...]. Dans l'épique claudélien je pense qu'il y a le dessous qui me passionne et puis il y a l'apparence, l'apparence c'est la vieille et noble tradition de la pensée de l'Occident comme pensée qui régit le monde et je pense qu'il y a des peuples dont la mission aujourd'hui est de vivre le monde et peut-être de souffrir le monde et que ceci peut être une espèce de relais à la poétique de Claudel qui, je le dis, par dessous a toujours estimé, saisi, deviné cette souffrance.⁸

Malgré la distance qui le sépare de Claudel dont il ne peut que mesurer l'ampleur, Glissant nous paraît soucieux d'appliquer, jusque dans ses lectures des autres écrivains et poètes, une pratique de la relation qui ne se contente pas de se nourrir du même mais s'attache à écouter la voix de l'autre, à en débusquer non pas les certitudes mais les failles, les tremblements et les incertitudes.

⁸ www.edouardglissant.fr/glissantclaudel.html.

Bibliographie

- Baudot, Alain (1993). *Bibliographie annotée d'Édouard Glissant*. Toronto : Éditions du Gref.
- Biondi Carminella ; Pessini, Elena (2012). « Toute poétique est une recherche de la référence ». *Francofonia*, 63, 3-13.
- Claudel, Paul (1927) (2005). *Le Livre de Christophe Colomb*. Sous la direction de Michel Lioure). Paris : Gallimard. Coll. Folio théâtre.
- Fonkoua, Romuald (2002). *Essai sur une mesure du monde au XXe siècle, Édouard Glissant*. Paris : Honoré Champion.
- Glissant, Édouard [1955] (1994). « Les Indes ». *Poèmes complets*. Paris : Gallimard, 107-65.
- Glissant, Édouard (1969). *L'Intention poétique*. Paris : Seuil.
- Glissant, Édouard (1981). *Le Discours antillais*. Paris : Seuil.
- Glissant, Édouard (1990). *Poétique de la relation*. Paris : Gallimard.
- Glissant, Édouard (1997). *Traité du Tout-Monde, Poétique IV*. Paris : Gallimard.
- Glissant, Édouard (2003). *Ormerod*. Paris : Gallimard.
- Glissant, Édouard (2005). *La Cohée du Lamentin. Poétique V*. Paris : Gallimard.
- Glissant, Édouard (2006). *Une nouvelle région du monde*. Vol. 1 de *Esthétique*. Paris : Gallimard.
- Glissant, Édouard (2009). *Philosophie de la Relation (poésie en étendue)*. Paris : Gallimard.
- Glissant, Édouard (2010). *La terre, le feu, l'eau et les vents. Une anthologie de la poésie du Tout-Monde*. Paris : Galaade éditions.
- Joubert, Jean-Louis (2005). *Édouard Glissant*. Paris : ADPF, Ministère des Affaires étrangères.
- Lasowski, Aliocha Wald (2015). *Édouard Glissant, penseur des archipels*. Paris : Pocket.
- Lioure, Michel (2005). *Le Livre de Christophe Colomb, Préface*. Paris : Gallimard, Coll. Folio théâtre.
- Norvat, Manuel (2015). *Le chant du Divers, Introduction à la philopoétique d'Édouard Glissant*. Paris : L'Harmattan.
- Pessini, Elena (2017). « De Soleil de la conscience à une Anthologie du Tout-monde, lectures fidèles d'Édouard Glissant ». Dolfi, Laura ; Ghidini, Maria Candida ; Ghidini, Alba ; Pessini, Elena (a cura di), *Libri e lettori (tra autori e personaggi). Studi in onore di Mariolina Bertini*. Parma : Nuova Editrice Berti, 117-28.

La chair linguistique des femmes Quand le texte se fait corps et sexe

Fabiana Fianco

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract At length stripped of any free and independent voice by male writers, Haitian and African novelists shattered the taboos surrounding sex and a liberated sexual expression during the second half of the 20th century. By exploring sexuality and sensuality in their work, these writers courageously managed to break free from the outskirts of society and reshape the inferior identity unjustly attributed to them by the literary canons. As there is a gap in in-depth research on this subject, our study aims to explore the different ways in which female sexuality is constructed on paper. The novels by Calixthe Beyala, Frieda Ekotto, Ken Bugul, Margaret Papillon, Yanick Lahens and Kettly Mars will allow us to focus on three themes often recurring in the female universe: violence, madness and prostitution. Particularly, the research will take into consideration the enunciative and discursive modalities, as well as the stylistic techniques that enabled these authors to enhance a strong female subjectivity through their bodies.

Keywords Haitian female literature. African female literature. Sexuality and corporality. Enunciation. Stylistics.

Sommaire 1 Plume féminine : entre corps et textualité. – 2 La mémoire traumatique du sexe. – 3 Le corps de la folie, ou le dédoublement sexuel. – 4 La voix féminine de la débauche sexuelle. – 5 Conclusion.



Peer review

Submitted	2019-08-21
Accepted	2018-09-11
Published	2019-12-19

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Fianco, Fabiana (2019). "La chair linguistique des femmes. Quand le texte se fait corps et sexe". *Il Tolomeo*, 21, 177-206.

DOI 10.30687/Tol/2499-5975/2019/21/020

1 Plume féminine : entre corps et textualité

Lors de la parution du *Sexe mythique* en 1975, la romancière haïtienne Nadine Magloire ne mâchait pas ses mots. Dans l'une des préfaces les plus tranchantes, sincères et frappantes de la littérature féminine du XXe siècle, Magloire dénonçait ouvertement les restrictions sociales imposées à tout discours sexuellement explicite. D'après elle, la réalité sociale haïtienne était à tel point pleine de tabous, que les « choses sexuelles » ne pouvaient être abordées qu'en défiant « les ragots mal-faisants des soi-disant bien pensants » (Magloire [1975] 2014, 15). Malgré une vision féministe tout à fait différente,¹ de l'autre côté de l'océan les écrivaines africaines ne bénéficiaient pas non plus d'un climat particulièrement favorable à une expression corporelle libre et émancipée. Si elles ont souvent autocensuré leurs textes dans un souci d'acceptation au sein de la communauté masculine (Lashgari citée dans Gallimore Rangira 2001, 80), les romancières africaines ont suivi la voie tracée par Magloire autour des années 1980. En effet, la parution du roman *C'est le soleil qui m'a brûlée* en 1987 a provoqué le même scandale que *Le Sexe mythique* une dizaine d'années auparavant.² Cependant, si l'écrivaine haïtienne a réagi aux polémiques par l'abandon total de la scène littéraire, la Camerounaise Calixthe Beyala a continué à travailler une écriture scandaleuse, risquée et profondément provocatrice, en dépit des plus féroces détracteurs.³

Malgré des choix professionnels aux antipodes, Magloire et Beyala ont écrit deux romans emblématiques qui ont marqué le début d'une même lutte esthétique et sociale, à savoir celle menée contre la marginalisation et le silence auxquels les femmes d'Haïti et d'Afrique ont été longtemps condamnées par la plume masculine (Chancy 1997, 107 ; Gallimore Rangira 2001, 80). C'est précisément en refusant une domination séculaire « qui s'est exercée à la fois sur les corps et sur les esprits » (Groult citée dans Thiam 1978, I) que les romancières haïtiennes et africaines ont inauguré une production féminine parmi les plus fascinantes et dignes d'intérêt. En effet, à partir des années 1970 – quand on assiste à l'intensification de la publication au féminin⁴ – l'affranchissement identitaire des femmes s'est manifesté par

¹ Pour un approfondissement plus détaillé sur la question féministe et féminine en Afrique et aux Caraïbes, voir : Chancy 1997, 30-45 ; Claude-Narcissé 1997 ; Curiel al. 2005 ; Gallimore Rangira 2001 ; Thiam 1978, 153-77 ; Verschuur, Destremau 2012.

² Voir à ce propos l'une des rares interviews que Nadine Magloire a concédées après son exil au Québec et la fin de sa carrière de romancière. Cf. Rinne, Vitiello 1997.

³ Calixthe Beyala a été accusée de promouvoir une écriture volontairement obscène et aux tendances pornographiques. Cf. Kom 1996 ; Ndachi Tagne 1990.

⁴ Léon-François Hoffmann date la naissance du roman féminin haïtien aux années cinquante et soixante (1982, 127), ce qui crée un petit décalage par rapport à la publication des premiers romans francophones d'Afrique subsaharienne rédigés par des

le surgissement d'une parole littéraire extrêmement sexualisée. Dans cette optique, leur irruption en littérature a été indissociable de la nécessité d'affirmer les femmes en tant que telles, ce qui a impliqué leur redéfinition radicale en tant qu'êtres sexués. D'abord qualifiées de sujets subalternes et figées dans une littérature masculine tantôt sexiste, tantôt irréaliste,⁵ les écrivaines haïtiennes et africaines ont ainsi explicité un discours sexuel caractérisé par une remarquable libéralisation discursive et par de fortes implications 'sexo-démocratiques'. Poussées par ces élans égalitaires, tant les Haïtiennes que les Africaines ont su rompre avec force le silence des tabous sexuels et de l'identité corporelle féminine par une inscription tout à fait innovante de la sexualité en littérature. Aussi, sur la base d'une affinité littéraire et thématique qui semble être présente entre les romans féminins haïtiens et africains, allons-nous privilégier une approche comparative et un corpus en trois volets dans la tentative d'identifier des liens entre le surgissement quasi contemporain de la sexualité au féminin dans les discours littéraires des deux pays.

À partir du cadre social et esthétique de référence que nous venons d'esquisser, nous essaierons de comprendre de quelle manière ces romancières ont mis en place la littérisation du corps féminin au niveau strictement textuel. S'il est évident que dès les années 1970 et 1980 elles focalisent longuement leur attention sur la configuration thématique de « l'interdit corporel » (Babin et al. 1985, 53), il reste à découvrir les procédés au travers desquels parole, corps et texte se lient de manière indissoluble. Aussi, notre but est-il de comprendre comment la textualité se fait corps et le corps se 'textualise', en devenant un lieu de potentialité expressive féminine. En partant du constat que le corps textuel est exploité par les romancières afri-

femmes à la fin de années soixante (Volet 1992, 765). De toute façon, entre 1950 et 1992 une voix haïtienne sur quatre est une voix féminine (Rinne, Vitiello 1997, 53) et autour des années quatre vingt dix l'Afrique compte déjà une cinquantaine de romans signés par des romancières (Volet 1992, 765). Ces datations se réfèrent globalement à la période clé de la production romanesque féminine en Haïti et en Afrique. Cependant, des voix pionnières étaient déjà présentes dans les deux pays : l'Haïtienne Virgile Valcin a publié *Cruelle destinée* en 1929 et *La Blanche Nègresse* en 1934, même année de parution que le *Joug* d'Annie Desroy; la Camerounaise Marie-Claire Matip a publié *Ngonda* une trentaine d'années plus tard, en 1958.

5 Quand on évoque le façonnement d'une identité sexuelle féminine de la part des écrivains africains et haïtiens, il est clair que les résultats ne sont pas comparables à ceux de leurs collègues femmes. Au cours du XX^{ème} siècle, les romanciers haïtiens ont représenté la sexualité féminine de façon « pathétique » (Hoffmann 1982, 100 ; cf. Costantini 2002, 151-82) ; liée à la convention d'être mère, en faisant de la femme un être asexué sauf dans un cadre maternel (Marty 1995, 15) ; affectée négativement par des visions sociales cauchemardesques (Le Rumeur 1992, 145) ; érotisée à l'extrême par une mythification aux nuances métaphysiques et euphoriques (149). Du côté africain, la sexualité féminine a été d'abord peinte de manière assez stéréotypée selon la perspective de la procréation (Gallimore Rangira 1994, 55), pour connaître ensuite un premier affranchissement transgressif et charnel (Cornaton 1990, 11).

caines et haïtiennes comme moyen pour imposer et légitimer le corps selon une perspective rigoureusement féminine, il s'agira d'analyser comment elles s'écrivent et se problématisent physiquement. En d'autres termes, nous allons focaliser notre étude sur la reconfiguration formelle des structures discursives, énonciatives et stylistiques utilisées par les femmes quand elles parlent d'une sexualité qui s'inscrit dans leur langue et dans leur texte.

Pour ce faire, notre analyse sera centrée sur un corpus de romans africains et haïtiens publiés entre 1984 et 2013⁶ qui présentent un personnage féminin aux prises avec l'exploration de nouvelles sphères de sa corporalité. Nous aborderons notamment la sexualité dans des espaces thématiques expérimentaux, c'est-à-dire dans des champs quasiment inédits qui prouvent l'avancée textuelle des femmes en tant que romancières (Cazenave 1999, 26). En laissant de côté une dimension sexuelle plutôt liée à l'érotisme, au plaisir et au désir féminins, nous allons concentrer notre étude sur des sujets plus sombres concernant la sexualité des personnages femmes : la violence, la folie et la prostitution. S'ils constituent en partie l'un des attendus de ce type de texte, ces thèmes permettent d'associer la victimisation sexuelle des femmes à une perspective de potentielle émancipation verbale. La description des abus de la sexualité nous donnera ainsi la possibilité de découvrir les modalités énonciatives et stylistiques spécifiques au traitement de la violence corporelle sur les femmes. Il sera intéressant d'analyser comment la fréquence d'images et de réseaux sémantiques reliés au viol, à la folie et à la soumission sexuelle forcée impliquent un repositionnement radical du sujet énonciateur par rapport aux faits narrés.

L'analyse textuelle s'appuiera principalement sur une approche méthodologique relevant à la fois de la stylistique et des principales théories de l'énonciation. Du moment que les thèmes abordés se présentent comme des sujets qui paraissent une particularité de l'écriture féminine,⁷ il semble d'autant plus important de se pencher sur les aspects discursifs des romans choisis, à savoir les modalités d'élaboration de la parole sexuelle. Tout en considérant la confession intime

6 Beyala, Calixthe (2003). *Femme nue, femme noire*. Paris : Le Livre de Poche ; Bugul, Ken (1984). *Le baobab fou*. Paris : Présence Africaine ; Ekotto, Frida (2005). *Chuchote pas trop*. Paris : L'Harmattan ; Lahens, Yanick (2013). *Guillaume et Nathalie*. Paris : Sabine Wespieser Éditeur ; Mars, Kettly (2008). *Fado*. Paris : Mercure de France ; Papillon, Margareth (2001). *Innocents fantômes*. Miami : Butterfly Publications.

7 Hélène Cixous a été parmi les premières intellectuelles à réfléchir à la pratique féminine de l'écriture en rapport avec le corps et en association à l'écriture masculine. Elle a largement contribué au développement de la théorie féministe de l'*Écriture féminine* autour des années 1970. La féministe et critique littéraire Elaine Showalter a défini cette théorie comme « l'inscription du corps féminin et de la différence féminine dans la langue et les textes » (1984, 249). Cf. Cesbron 1980, 95-119 ; Irigaray 1974 ; Kristeva 1974 ; Showalter 1986 ; Tong Putnam 2008.

au féminin comme un véritable « acte corporel » (Butler 2004, 165) qui demanderait également d'être exploré sous ses aspects psychanalytiques et génériques, nous allons nous concentrer uniquement sur la forme textuelle du surgissement sexuel. La démarche énonciative et stylistique nous paraît ainsi celle qui souligne le mieux, dans les limites du présent article, les spécificités liées à l'expression purement formelle de sujets initiés par l'écriture féminine, nous amenant à discerner le rapport esthétique qui se crée entre discours littéraire, corps sexuel et imaginaire féminin.

2 La mémoire traumatique du sexe

Souvent affiché comme le revers de la médaille d'une sexualité épanouie et sereine, le traumatisme sexuel est une composante littéraire récurrente dans le corpus analysé. Rien de surprenant toutefois. En effet, la violence sexuelle semble avoir longuement touché de près la dimension socioculturelle et historique des écrivaines haïtiennes et africaines.⁸ Et pourtant, il a fallu attendre les romancières de la génération postérieure à Nadine Magloire et Mariama Bâ pour plonger ouvertement dans le harcèlement sexuel subi par les femmes et pour œuvrer sur un sujet parmi les plus délicats et épineux : le viol. Thème dont l'inauguration littéraire est quasiment une exclusivité de la production romanesque féminine,⁹ le viol permet à la parole des femmes de s'affranchir des chaînes du non-dit esthétique.

Grâce à ce chemin jusque-là inexploré, les romancières d'Afrique et d'Haïti ont eu carte blanche dans le processus de littérisation du sujet. En établissant le lien unissant violation physique et violation psychique, Frieda Ekotto – *Chuchote pas trop* (2005) – et Yanick Lahens – *Guillaume et Nathalie* (2013) – ont distingué leurs romans par l'évocation d'un traumatisme sexuel aussi bien ancré dans la mémoire que dans l'expression langagière des victimes. Ainsi, la sélection de quelques extraits nous permettra-t-elle de découvrir la manière dont l'objet-violence est énoncé par le langage des personnages féminins

⁸ En Afrique et en Haïti, ce genre de violence est loin d'être un phénomène moderne. Sa diffusion massive remonte grosso modo à la colonie de Saint-Domingue (1697-1804) en Haïti et aux débuts de la colonisation en Afrique (fin XIX^e siècle). Cf. Longtin 2010 ; Thiam 1978, 155-6.

⁹ Edriss Saint-Amand, Philippe Thoby-Marcelin, Jean-Baptiste Cinéas et Roger Dorcinville ont été les premiers à traiter la sexualité féminine en relation au viol et aux agressions intimes en Haïti (Marty 1995, 70). Il faut néanmoins préciser que Marie Vieux-Chauvet a essayé de déjouer le silence à ce sujet en même temps que ses collègues hommes (Jean-Charles 2006, 7), tout en n'étant pas aussi explicite que ses successeuses. En Afrique, les écrivains ont par contre eu du mal à aborder les côtés sombres de la sexualité féminine – étant plutôt intéressés par l'étude des mutations sociologiques qui les causent – à l'exception de Mongo Beti et Ahmadou Kourouma (Kane 1982, 307).

tout au long de la narration. Les deux romans présentent deux personnages féminins – Siliki et Nathalie – qui ont subi un viol pendant leur jeunesse. Le temps de la narration ne coïncide pas avec le temps de la violence sexuelle, les deux femmes ayant désormais atteint l'âge adulte. Cela signifie qu'en tant que lecteurs, nous n'avons aucune possibilité narrative qui nous permette d'assister au viol au moment où il se produit. Force est alors de constater qu'il nous faut reconstruire la dynamique de l'agression par l'énonciation de celle-ci, bien que le viol soit soumis à une mémoire fragmentée et peu encline à l'évocation.

Chuchote pas trop présente une structure énonciative du viol fondée dès le début sur une absence communicationnelle de la part de Siliki. Pour comprendre ce silence il faut se concentrer sur le dispositif énonciatif qui régit la narration, car il s'articule selon un dédoublement de points de vue. D'un côté, il y a la voix des personnages principaux, Siliki et Ada, qui se complètent sans s'opposer ; de l'autre, il y a la voix d'un énonciateur. Le récit fait alterner en effet les passages à la première et à la troisième personne quand Siliki et Ada prennent la parole pour s'imposer dans le discours.¹⁰ Quel est donc le rapport entre ces deux instances énonciatives qui alternent et qui s'entremêlent ? La voix de l'énonciateur est porteuse d'une « énonciation énoncée », c'est-à-dire d'un simulacre imitant, à l'intérieur du discours, le faire énonciatif et qui assume la responsabilité sémiotique de la narration (Costantini 1981, 443). Le climat de violence sexuelle chez les *Fulani*¹¹ est donc évoqué par la seule voix de cet énonciateur, qui dévoile le rapport qui s'instaure entre le corps féminin et la parole :

Seul le corps abusé matérialise la présence de l'objet vivant et mouvant. [...]. Pas un seul mot ne doit surgir. Le silence traverse toute relation. Elle ne peut pas dire à sa fille le sort qui l'attend. Ainsi, chuchoter des paroles devient un mécanisme. (Ekotto 2005, 12-15)

L'énonciateur fait allusion au viol en l'indiquant comme un « sort » ou comme « l'une des « plus grandes souffrances » des femmes afri-

10 Dans une interview donnée au JALA (*Journal of African Literature Association*) en 2010, Frieda Ekotto a d'ailleurs confirmé que l'abondance et le chevauchement de voix dans *Chuchote pas trop* sont un choix stylistique volontaire : « Oui, c'est délibéré. Ce que je veux dire par là, c'est que dans le flot de chuchotements, il y a trop de voix. [...]. J'aime écrire de cette manière chaotique, car notre littérature est pour moi encore très chaotique, voire fragmentée » (traduction de l'Auteur). Texte original : « Yes, it is deliberate. What I'm trying to say is that in the flow of chuchotements, there are too many voices. [...]. I like to write in that chaotic way because for me our literature is still very chaotic, in a word fragmented » (in Diabate 2010, 183).

11 Les *Fulani* sont une population nomade de l'Afrique occidentale, aussi connue sous le nom de *Peuls*. Ils habitent dans une quinzaine d'états africains dans la bande sahélo-saharienne.

caines qui « se vivent sans le moindre mot » (23). C'est donc à cette instance d'établir le premier pacte énonciatif du roman dès qu'elle clarifie les contraintes culturelles imposées à l'expression de la violence sexuelle subie par Siliki. L'énonciateur fournit ainsi au récit les éléments référentiels nécessaires à la complétion de l'univers narratif des personnages féminins. D'ailleurs, nous ne pourrions pas comprendre le silence de Siliki sur le viol s'il n'y avait pas une voix distanciée, voire objective, qui nous explique que c'est à la culture *fulani* d'empêcher la dénonciation publique. Le code qui nourrit le discours de l'énonciateur est donc social et plus spécifiquement sociolinguistique. Selon ce dernier, les mots sont un acte d'agressivité, alors que le silence représente la grandeur d'esprit (49). La voix de la narration tend ainsi à garder le silence, en incarnant les dictames d'une société où « parler n'est pas toujours aisé » (15). C'est dans ce contexte énonciatif que la voix de Siliki trouvera le moyen de sortir de son impasse communicationnelle.

Contrairement à l'énonciateur, la femme incarne une « énonciation représentée », qui correspond au discours mis en scène par le personnage à la première personne (Costantini 1981, 443) :

Je ne vois plus qu'un cercle noir autour de moi et qui m'étreint...
m'étreint... [...] Ils reviendront quand même... Je le sais... Ils
m'épient... ici même... [...] c'est mon mari... Vous comprenez ? ...
N'en dites rien... Ah ! (Ekotto 2005, 67)

Et pourtant, une particularité saute aux yeux du lecteur, les points de suspension, qui ponctuent des phrases inachevées, témoignent d'un manque verbal, là où l'on s'attendrait à l'explicitation et à l'aboutissement du discours. Ce dernier porte les traces énonciatives de « l'impossibilité, l'interdit, l'absence » qui sont « inscrits dans les histoires que Siliki raconte ». Dès lors, les fragments de la violence subie ne surgissent qu'à travers un discours allusif où elle parle de « vagues lointaines » qui lui permettront de survivre à ce qu'elle appelle « cette indignation » (19), sans jamais employer le mot « viol ». Ce silence énonciatif représente un échec de la parole, qui se traduit dans ce que Martelly définit comme un « défaut » de l'écriture (2016, 224). Ce dernier marque essentiellement un manque, un vide énonciatif, qui dans le cas de Siliki concerne précisément l'épisode de violence sexuelle. Néanmoins, Siliki essaie d'en parler en ayant recours au discours indirect libre (DIL) – où le point de vue du personnage se mêle au discours qui relève de l'énonciateur – pour dire que « chercher un moyen de transmettre le message à sa fille n'est pas, pour elle, une tâche facile » (Ekotto 2005, 15). Et même au moment où Siliki prend directement la parole, nous n'avons pas une énonciation linguistiquement explicite de la violence, mais plutôt une énonciation qui est sémiotiquement implicite. Ainsi, en s'adressant à sa fille Affi,

elle lui dit d'écouter ses « *messages silencieux* » et lui demande de déchiffrer son « *sourire triste qui couvre [ses] lèvres de femme* » (12-13). Cette énonciation se manifeste sur un plan sémiostylistique, en l'occurrence à travers un changement typographique. Les passages où la femme intervient sont signalés par l'emploi de l'italique et par un discours à la première personne mis entre guillemets. Toutefois, ce n'est pas encore une énonciation de la violence ; il s'agit plutôt de ce que nous appellerions une 'énonciation du paradoxe', qui consiste en une prise de parole destinée à mettre au clair ce dont on ne parlera pas. Telle est la manière dont Siliki établit son propre contrat énonciatif sous-jacent au trauma.

La manifestation du discours sur la violence sexuelle trouve tout de même son origine à un moment précis, où l'énonciateur constate que « la faille dans la mémoire s'approche peu à peu de son irruption » (15). Au fur et à mesure que le récit progresse, Siliki s'éloigne du « mutisme corporel » et comprend que « de toute manière, elle doit conter sa propre histoire » (42). La femme énonce alors le viol par une sorte de métarécit énonciatif, car elle communique son trauma par l'écriture d'un journal qui s'inscrit dans une écriture-cadre englobante, c'est-à-dire celle du roman lui-même :

La nuit, mon corps ne réagissait point. Se perdant dans la tristesse de cette nuit inoubliable, mon mari me viola, répétant le geste de pénétration comme un animal, me rappelant ce que le chien galeux faisait à toutes les chiennes qui passaient par son chemi. (58-9)

Pour la première fois, Siliki avoue librement qu'elle a été élevée « dans un milieu où le viol et l'acte sexuel se confondent » (93) et que même sa sœur a été « stupidement dépucelée lors d'une dispute familiale » (93). Qu'est-ce qui a donc changé pour qu'elle prenne la parole ? Non pas le destinataire du message, mais la nature de son émetteur. L'énonciation de la violence réprimée est effectivement au croisement de plusieurs identités discursives. En d'autres termes, Siliki prend la parole pour raconter son histoire mais aussi « celle des femmes sans voix, condamnées au mutisme » (42). Par conséquent, son expérience individuelle se fait porte-parole d'une violence générale, en faisant du récit de la mémoire traumatique de Siliki un instrument solidaire de rachat féminin. Si la voix de l'énonciateur et le DIL se limitent à énoncer les effets de la violence sexuelle – tels que le silence, la souffrance et le mutisme – c'est au sujet ébranlé par ces mêmes effets d'en révéler la cause à travers le canal qui lui est le plus congénial, l'écriture. Cette dernière n'est donc pas seulement un palliatif pour soigner le creux énonciatif provoqué par le viol ; elle coïncide avec ce même creux, qui acquiert une nouvelle valeur positive puisqu'elle est performée pour d'autres femmes-victimes. La mémoire traumatique du sexe devient ainsi le résultat d'un proces-

sus d'écriture capable d'effacer l'absence énonciative d'une génération entière de femmes abusées.

Malgré les ressemblances, nombreux sont les points de divergences entre *Chuchote pas trop* et *Guillaume et Nathalie*. Yanick Lahens emploie en effet des stratégies énonciatives différentes de celles d'Ekoto pour reconstruire le souvenir du viol. Le roman présente une « narration fragmentée à voix multiples » (Borst 2009) : outre les voix des deux protagonistes filtrées par le discours indirect libre, la voix d'un énonciateur omniscient se déplace régulièrement de l'un à l'autre. Des passages sont ainsi entièrement consacrés à la perspective de Guillaume (cf. Lahens 2013, 17-22), alors que d'autres concernent celle de Nathalie (cf. 33-42). L'énonciateur paraît l'intermédiaire de la communication entre les deux, en attendant que Nathalie récupère sa parole troublée par la violence sexuelle et la communique à Guillaume. Avant de s'abandonner à une confession à bâtons rompus, « les lèvres de Nathalie s'ouvrent sans avouer » et « prononcent des mots au bord du souffle » (142), sans qu'ils assument un corps verbal dans l'univers textuel du roman. La lucidité par laquelle Siliki avait pris la parole laisse ici la place à une instance énonciative qui semble refuser l'existence de la violence subie, d'où la difficulté à recueillir les fragments de la mémoire dans un discours cohérent.

Chez Lahens, l'énonciateur n'est pas imprégné de la doxa sociale ; sa fonction sémiotique est plutôt celle de projeter les énoncés concernant le viol vers Nathalie, sans s'en faire le porte-parole direct. Ainsi, lors de la première nuit d'amour entre Guillaume et la femme, le narrateur¹² explique qu'il y a un « noyau » qui la retient et qui « lui échappe, se frise et s'éparpille » (21) sans qu'elle puisse le verbaliser. Ce noyau n'est autre que la première trace non verbale du trauma sexuel, présentée sous forme de nœud psychologique et métaphorique. L'énonciateur survole la scène et se limite à partager les réactions, les sensations et l'ensemble des effets traumatiques que le contact corporel suscite en Nathalie. Le texte se focalise ainsi sur « ses traits défaits par l'angoisse » et les « morceaux épars » de sa mémoire (13) ; « [ses] yeux étrangement fixes » (20) ; son hostilité et son agacement (29). En revanche, c'est par le DIL que la femme nous en dit davantage :

Encore un peu et Nathalie aurait halluciné. [...] Des images s'embrouillèrent derrière ses paupières. Un torse. Un parfum acre d'il y a longtemps. [...]. Ses jambes. La douleur. Et puis, elle aurait juré avoir entendu une balle siffler. Son cœur battait plus vite. (38)

12 L'énonciateur est conçu comme l'instance qui émet le message et qui renvoie à une situation de communication extra-diégétique, en coïncidant ainsi avec l'auteur du récit. En revanche, le narrateur est le locuteur responsable de la narration et correspond parfois à un personnage de l'histoire. Dans *Guillaume et Nathalie*, ces deux instances ne font qu'une.

La syntaxe entrecoupée exprime bien le sentiment de malaise qui étouffe Nathalie. Les fragments éparpillés d'une mémoire indéterminée et vague commencent à remonter à la surface, mais la scène est beaucoup trop confuse pour que l'épisode du viol soit complètement dévoilé.

Au départ, celle de Nathalie est une subjectivité précaire et fragile, qui n'arrive pas à briser l'impasse de son propre silence. La sienne est ainsi une « énonciation muette, refusée » (Martelly 2016, 313) qui est seulement perceptible « à travers des transpositions fictives des souvenirs » (Borst 2009), sans se manifester par un acte énonciatif conscient. Il est vrai aussi que Nathalie paraît dépourvue des ressources langagières qui lui permettraient de traduire verbalement le viol. Elle affirme en effet qu'elle doit « mieux comprendre la grammaire, le vocabulaire et la syntaxe », bref « la langue de ceux qui supportent les terribles épreuves et les non moins terribles humiliations » (Larens 2013, 61). Sans volonté ni moyens énonciatifs pour parler du viol subi, Nathalie dit avoir creusé un abri intérieur, où « on ne peut plus toucher au sexe des femmes » (76). En s'appuyant sur le modèle à six facteurs de la communication verbale de Jakobson, il est évident que le problème se situe ici au niveau du code linguistique. Néanmoins, quand l'on en vient aux rencontres avec Guillaume, le problème communicationnel se situe plutôt au niveau du canal qui devrait assurer le contact entre les deux locuteurs. L'énonciateur dit en effet que Nathalie ne sait pas comment « appeler » Guillaume, et que celui-ci a « du mal à l'entendre » (101). La femme essaie de lui parler du viol tout d'abord par un discours déductif, où ce sujet se manifeste par un discours rapporté. Lors d'une conversation avec Guillaume sur la société haïtienne dans son ensemble, Nathalie insiste sur le concept de « Port-au-Prince putasse et dépravée [...] Port-au-Prince prédation, qui a faim de chair fraîche » (101). Par un langage allusif, la femme essaie de trouver un canal de communication au moyen duquel leurs univers puissent se rencontrer. Guillaume ne parle pourtant pas le même langage que Nathalie, un langage de l'absentement et de la fragmentation. Nathalie se convainc alors qu'elle ne dira rien à Guillaume, malgré le désir d'être consolée et aimée (140), parce qu'elle « a renoncé à être écoutée » (142).

Cependant, arrivés au point où il semble que l'énonciation de la femme ne se réalisera pas pleinement, un tournant inattendu se manifeste. Ce qui déclenche la confession de Nathalie vers la fin du roman n'est pas l'élaboration d'un même code linguistique, mais l'établissement d'un même canal de communication. Tout simplement, le destinataire visé par la femme est disposé à entendre sa voix et dit vouloir « savoir ce que Nathalie a à dire » (149), mais il n'y a pas de raisons explicitées dans le texte qui expliquent ce changement. Aussi, la volonté de Guillaume fait que le canal fonctionne, car auparavant Guillaume n'entendait que « les échos de cette voix » féminine

au bord du gouffre (142). Maintenant, Guillaume arrive à « chercher [Nathalie] là où il l'a perdue » (162), en permettant à la femme de regarder le terrible « visage de sa mémoire » sans crainte aucune pour lui dire qu'il n'a pas réussi à la tuer (168).

Si d'un côté la confession de Nathalie est le résultat d'un acte énonciatif intentionnel, de l'autre elle est présentée comme la conséquence directe de la volonté du récepteur à l'entendre. En revanche, cette dynamique énonciative ne se produit pas chez Siliki, qui formule un discours sur la violence subie sans besoin d'avoir un récepteur masculin lui en donnant une certaine légitimité. Néanmoins, Nathalie et Siliki arrivent à accomplir un travail de mémoire par des voies différentes, mais en atteignant le même résultat : « dire » la violence, jouant ainsi un rôle actif dans l'édification de leurs identités.¹³ Toutefois, quand la langue de la femme ne trouve aucun interlocuteur disposé à l'écouter ou quand le langage est trop compromis par la violence, c'est la folie qui prend le dessus.

3 Le corps de la folie, ou le dédoublement sexuel

Si la folie est un thème privilégié par les écrivains africains contemporains (Asaah 2005, 134) et un sujet central de la « poétique de la dégradation » haïtienne (Martelly 2016, 10), le roman féminin a su lui donner sa propre touche d'originalité. Le traitement de la folie au féminin semble effectivement une particularité des écrivains femmes (Cazenave 1999, 24), qui n'y ont pas vu un objet de censure ou de scandale (Martelly 2016, 20). Par ailleurs, leurs plumes conçoivent la folie selon une perspective commune : celle qui tisse une relation entre la corporalité sexuelle et le dérèglement mental du personnage femme. Associer la libido féminine à l'hystérie ou à la maladie psychologique revient, semble-t-il, au besoin de dénoncer des normes sociales empêchant la libération complète de la sexualité (cf. Guignard 2014, 9). Ce qui est intéressant chez les Africaines et les Haïtiennes, c'est qu'à partir des années 1980 la folie ne concerne pas uniquement l'aspect proprement corporel de la sexualité. Le sujet fou inscrit également son dérèglement dans la rhétorique du discours et il manifeste une sexualité débordée ou instable par une langue qui lui est tout à fait congéniale. Par ailleurs, Martelly rappelle que la folie n'est pas seulement un thème, mais plutôt une stratégie textuelle d'inscription d'une sexualité féminine troublée dans le récit (2016, 103). En nous appuyant sur les romans du corpus qui explorent le mieux la tentative d'affirmation de la femme folle au sein d'une société phallo-

¹³ Borst 2009.

crate – *Fado* (2008) de Kettly Mars et *Femme nue, femme noire* (2003) de Calixthe Beyala – nous analyserons la manière dont les héroïnes se construisent narrativement et s’inventent linguistiquement. Il s’agira donc de comprendre comment la folie sexuelle d’Anaïse et d’Irène est énoncée, tout en essayant de déchiffrer le code linguistique que chacune élabore pour communiquer cette « rupture définitive, irréversible » (103) du sens et des sens.

Chez Beyala, le lecteur est averti dès le début quant au registre linguistique que l’héroïne utilisera : par une référence intertextuelle à Léopold Sédar Senghor (2007, 20) ayant fonction métalinguistique, Irène déclare que les mots du chantre de la Négritude « ne font pas partie de [son] arsenal linguistique » et que son langage à elle ne sera point poétique (2003, 11). Irène vit une marginalisation sociale qui est consciemment voulue et recherchée, car la jeune fille s’exclut délibérément du cadre social communautaire par sa débauche sexuelle et justement par la langue anticonformiste qu’elle emploie. À aucun moment Irène ne se soucie de parler de « sécrétions » (2003, 12) ; de « transe orgasmique » (12) ; de « fornication » (13) ; de « menstrues » (13) ; de « fesses » (54) ; de « sperme » (59) ; de « sodomie » (72) ; de « cache-sexe » (72) ; de « pénis » ou de « semence » (99). En outre, la cruauté et la violence du langage d’Irène sont mises en relief par un champ lexical qui évoque une véritable bataille. Aussi, ses mots « détonnent, déglissent, dévissent, culbutent, dissèquent, torturent [...] giflent, cassent » (11). Par ailleurs, le projet énonciatif à la base du roman semble s’adapter à un projet esthétique fondé sur la guerre des sexes. Dans ce champ de bataille, la nouvelle féminité africaine lutte à travers l’imposition d’un corps révolté et de modalités linguistiques de représentation identitaire pour le moins percutantes.

Dans la même direction s’engagent notamment les dialogues entre Irène et sa ‘co-épouse’ Fatou ; le langage que la fille emploie pour se construire énonciativement est totalement imprégné de folie. Quand Fatou lui demande ce qu’elle veut manger pour le dîner, Irène répond sans hésitation :

Des beignets parsemés de poils de pubis épluchés dans le pourpre du vent ; des carrés de seins cuits dans une gerbe de paupières nictitantes et un gâteau des sens, nappé de sperme perturbé par l’ensemencement. (39)

Ce qui, pour les autres personnages, constitue des anomalies linguistiques témoigne en revanche pour la jeune fille de sa difficulté à parler la même langue que celle du monde environnant. La folie liée au sexe se fait ainsi matrice du langage (Martelly 2016, 321) et au lieu d’un vide énonciatif comme pour la mémoire traumatique nous avons affaire au domaine de la création et de la potentialité.

Contrairement à la voix de la violence – limitée, douloureuse et combattue – celle de la folie paraît être plutôt bavarde et expansive, voire excessive. Le *je* d'Irène est en effet omniprésent et trouve sa pleine réalisation dans un monologue intérieur sexuellement explicite qui comble presque tout l'espace verbal de la narration. Dès le début, c'est effectivement Irène qui s'impose comme voie royale à travers laquelle toute l'histoire sera ensuite racontée:

Je m'appelle Irène. Irène Fofu. Je suis une voleuse, une kleptomane, pour faire cultivé, mais là n'est pas le sens de ma démarche. J'aime voler, piquer, dérober, chaparder, détrousser, subtiliser. Avant de me condamner, ne trouvez-vous pas que celui qui se fait escroquer n'est qu'un imbécile ? Quand je chaparde, mes nerfs produisent une électricité qui se propage dans tout mon corps ! [...] Il me vient des sécrétions. Je suis en transe orgasmique ! Je jouis. D'ailleurs, en dehors du sexe, je ne connais rien d'autre qui me procure autant de plaisir. (Beyala 2003, 12)

Cette « victoire textuelle » vers la construction d'une parole individuelle chez la femme folle (Martelly 2016, 47) n'est pourtant pas isolée de son contexte de communication. Irène justifie effectivement ses excès langagiers par le fait qu'elle habite « une terre où l'on ne le [le sexe] nomme pas. Il semble ne pas exister » (Beyala 2003, 12). Étant une « absence, un bouquet d'astres morts, un contour sans précision » (12), la nomination du sexe coïncide avec le dévoilement de l'innommable et revient à dépasser les frontières énonciatives communément respectées ; c'est ainsi qu'Irène franchit la terre de ce qui est moralement fou et absurde, voire inapproprié et scandaleux aux yeux d'une société conservatrice. Et pourtant, un doute s'installe quant à la nature des faits narrés : du moment que l'énonciation est gérée par un sujet féminin qui paraît fou par son extravagance linguistique et sexuelle, l'ambiguïté domine sur toute forme de rationalité, de sorte que la véracité du discours est mise en doute.

Le discernement entre vérité et folie s'accomplit néanmoins en décortiquant les voix énonciatives qui s'entremêlent au monologue féminin qui structure le récit. Ces instances – qui coïncident avec les personnages rencontrés par la femme au cours de son exploration sexuelle – interviennent toujours à travers le discours rapporté direct ou indirect. C'est par la première modalité qu'Ousmane, un homme avec lequel Irène couche sans même le connaître, énonce son insanité mentale :

- Mais tu es absolument folle !
- J'acquiesce sans m'arrêter. [...]
- Tu sors de l'asile, c'est ça ? On ne le croirait pas à te regarder.
- Faut jamais se fier aux apparences, très cher !

- Tu t’es échappée ?
- Tout à fait. J’ai volé le bébé à la morgue de l’hôpital afin de passer sans risque le contrôle. (23-4)

La référence aux « apparences » ne semble pas concerner uniquement la situation de communication de l’héroïne et les suppositions sur l’asile ; elles renvoient aussi à un discours plus général, c’est-à-dire à celui de la folie sexuelle que la société attribue à son univers existentiel. Nous pourrions en effet interpréter la réponse d’Irène comme un clin d’œil au lecteur, qui serait invité à ne pas se fier aux faits tels qu’ils sont présentés par d’autres, mais à prêter attention à ce que la femme dite « folle » énonce et à la manière dont elle le fait. C’est ainsi qu’Irène réussit implicitement à questionner l’identité du sujet affecté par la folie, en renversant les rôles et en faisant passer Ousmane pour le véritable malade. La constatation d’Ousmane est d’ailleurs rejointe par celle de la foule qui s’exprime à travers le filtre d’Irène. La fille affirme en effet que les gens « [la] décrètent folle pour cacher la fureur de leur sang » et qu’ils « [la] disent dingue pour que ne ressuscitent plus jamais des femmes rebelles, mangeuses de sexe » (30). Elle rajoute en outre que la foule la considère « cinglée » (32) et « malade » (42) à cause de sa débauche sexuelle. Il semble alors que la folie d’Irène soit une condition psychique que des voix autres que la sienne lui attribuent : cela fait du délire une véritable posture énonciative extérieure à Irène et sur laquelle elle ne peut exercer aucun pouvoir (Martelly 2016, 14).

Dès lors, cette posture est plus compliquée qu’elle ne le paraît, car elle est soumise à un dédoublement au sein de la femme dite folle : d’un côté, un premier plan énonciatif lié aux discours directs et indirects que nous venons de voir permet à Irène de constater et de rapporter l’image d’aliénée qu’on projette sur elle ; de l’autre, un deuxième plan énonciatif rattaché au monologue intérieur lui permet de contester les accusations ainsi que l’idée d’une corporalité réduite à la simple conséquence d’une prétendue hystérie mentale :

Il [Ousmane] me croit folle, je suis sa folle et je ne m’en étonne pas. C’est l’ordre naturel des choses. (Beyala 2003, 27)

Je sais ce qu’ils pensent de moi, je comprends leur attitude, mais ne l’approuve pas. Alors je gueule plus fort, bruyante comme une foule. (30)

Irène est ainsi consciente que ce rejet social correspond à la normalité dans une réalité culturelle qui refuse des libertés sexuelles défiant le système social. Au niveau du monologue intérieur, Irène dit même que ses accusateurs la « craignent jusqu’au délire de leurs sens insoumis » (29) et qu’elle espère que « Dieu [la] préserve de cette hystérie collective, qui rend idiote la plus intelligente des femmes » (64).

Bien qu'Irène essaie de projeter à l'extérieur la folie qui devrait la définir, la clôture du roman marque une sorte de défaite en faveur d'une doxa sociale trop écrasante. Cela signifie que le monologue intérieur affiche une Irène qui accepte énonciativement l'*ethos* qu'on lui a jusqu'ici attribué : « Bon, j'accepte... Je suis un être nuisible » (82). Cette plongée dans l'énonciation d'autrui prive enfin Irène de sa clairvoyance et le roman se conclut sur une sorte de sentence polyphonique, qui est la *summa* des voix accusatrices : « « Et puis, je ne suis qu'une folle, une Nègresse au sexe glouton » (141). Cette difficulté finale de représentation et de définition fait d'Irène un *je* de dissemblance, alors qu'au départ elle ne l'était pas. Nous comprenons donc que la folie sexuelle du roman réside moins dans le langage explicite d'Irène que dans les instances autres qui se mêlent à sa voix, et que la vérité ultime – Irène n'est pas folle, elle est juste sexuellement émancipée – est manipulée par des instances qui falsifient le réel par leurs discours.

Du côté haïtien, Kettly Mars nous plonge dans un cas de folie sexuelle semblable. L'héroïne de *Fado* (2008), Anaïse, tombe dans l'hystérie mentale après un divorce principalement causé par la diminution du pouvoir de séduction exercé sur son mari et son incapacité à lui donner un enfant. En ne respectant pas les canons d'une sexualité haïtienne vouée à l'enfantement, Anaïse expose le problème du rapport avec un corps féminin perçu comme défectueux et qui provoquera l'éclatement du sujet fou. Cette rupture est d'abord représentée par un dédoublement qui s'opère au niveau strictement sexuel et identitaire : d'un côté, il y a une Anaïse profondément ancrée à une sexualité routinière avec Léo, qui lui « en [veut] secrètement pour son ventre stérile » (2008, 21) et qui fait d'elle une femme obsédée par son manque de fertilité; de l'autre, il y a Frida. Définie comme « la putain aux pieds maigres » (21), elle est la nouvelle forme sexuelle du trauma de la séparation subie par Anaïse, dont la névrose trouve un essor dans une identité nouvelle autre que l'ancienne. Ce partage corporel est bien défini par Anaïse quand elle précise : « Bony et Léo, Frida et moi, pour le meilleur et pour le pire » (35). Bony, homme redoutable qui gère le bordel où Anaïse commence à travailler sous sa nouvelle identité, est donc associé à une sexualité libérée, interdite et débridée. Avec lui, elle dit redevenir enfin « un corps, une tête, quatre membres et un sexe soudé par le plaisir » (15). Frida est donc la « femme de plaisir aux antipodes de la femme prude » (Ménard 2011, 370), qui est justement représentée par l'Anaïse mariée.

Cette dernière avoue que Frida est le fruit de son imagination et qu'elle « [a] commencé à vivre dans la peau de Frida le jour où l'on [lui] présenta Bony » (14) ; elle précise à ce propos qu'elle « [est] Frida... des fois. Selon les jours » (14), sans que cette personnalité investisse complètement l'identité d'Anaïse. Une question surgit donc au fur et à mesure que la narration de la femme se poursuit : quelle

est l'identité énonciative des discours produits ? Celle de Frida ou d'Anaïse ? À partir de ce questionnement nous postulons que l'éclatement sexuel peut également produire un éclatement énonciatif. Au début du récit, le *je* qui gère la narration coïncide avec Anaïse. Par conséquent, Frida est présentée comme un personnage dont Anaïse raconte les aventures de manière détachée, c'est-à-dire en en devenant la narratrice principale. Cette prise de distance est marquée effectivement par l'usage du prénom « Frida » ou du pronom personnel sujet de la troisième personne « elle » :

Je sais seulement que Frida habite au *Bony's* [...]. Frida a attendu avec patience l'instant de me faire face, de sortir de derrière mon miroir [...]. Je la croyais un jeu, une illusion, un être imaginé comme j'en imagine tant d'autres dans le silence de mes voyages secrets. Elle n'est plus très jeune. Ses seins tiennent encore, mais son ventre devient mou, la peau de ses fesses se fane. Elle a de plus en plus souvent mal aux reins. [...] Elle est insomniaque, moi aussi. (Mars 2008, 18)

Cette énonciation fait d'Anaïse le simple témoin de la vie de Frida, à laquelle elle donne une voix, la légitimation et quatre murs où exister (15), bien qu'à la fin du passage une équivalence entre les deux femmes soit déjà insinuée.

Ces dynamiques bien séparées du point de vue sexuel et énonciatif commencent à changer au moment où Anaïse s'abstrait provisoirement de l'énonciation pour dire que « Léo a trouvé Frida dans la peau d'Anaïse » (26). Quand Frida s'insère dans sa relation avec lui, la sexualité devient plus sauvage ; la rage « [la] prend au sexe » et elle l'invite à l'aimer « comme Frida [le lui] a appris » (55). S'il y a interférence sexuelle, il n'y a pas encore d'interférence sur le plan de l'énonciation et les deux *je* féminins gardent leur indépendance énonciative. Cet équilibre est pourtant remis en cause au moment où la perversion corporelle de Frida envahit l'espace énonciatif d'Anaïse par un énoncé clé : « Je me suis débarrassée de mes oripeaux d'épouse. Anaïse n'a pas su être mère » (21). L'invasion du *je* de Frida témoigne d'une perte de contrôle énonciatif et sexuel de la part d'Anaïse, qui n'arrive plus à discerner ni à séparer les deux voix qui l'habitent. Des traces tangibles d'une superposition entre les deux sujets féminins surgissent notamment quand les cadres énonciatifs du *Bony's* et de la maison d'Anaïse – autrefois séparés – se chevauchent :

J'allume toutes les lumières, la maison devient un îlot flottant dans l'obscurité. Je prends Dulce sur mes genoux. Je place un fado dans le lecteur de disques. [...]. *Frida* est montée avec un client dans sa chambre. [...] Après l'amour, l'homme s'est affaissé et a ronflé aussitôt que sa tête a touché l'oreiller. En dépit du règlement de

la maison, Frida ne l'a pas réveillé. Elle est restée les yeux grands ouverts, lovée dans la chaleur et les ronflements de l'inconnu. L'inconnu dort. J'ignore jusqu'à son nom. Un homme d'âge mur, la cinquantaine profonde. Je lui ai ouvert mon corps et il m'a aimée. J'ai fait les gestes qu'il fallait, accéléré mon rythme et lâché quelques soupirs afin de l'aider à en finir vite. (60-1) [emphases ajoutées]

Cette confusion a lieu pendant une soirée qu'Anaïse passe chez elle. Ce qui nous permet de l'établir est la présence de Dulce, sa chatte, et l'écoute d'un fado, deux éléments circonstanciels qui sont étrangers au contexte du bordel. Le *je* par qui le passage commence est donc clairement celui d'Anaïse. Néanmoins, la focalisation et le contexte de communication changent rapidement et Anaïse commence à décrire ce que Frida est en train de faire au Bony's. La technique énonciative est apparemment celle de départ, avec une narration à la troisième personne et l'emploi du nom propre « Frida ». Cependant, l'identité des voix énonciatives se complique davantage quand le *je* surgit de nouveau vers la fin du passage, mais cette fois dans le cadre du bordel et dans la perspective de Frida. En résumant, nous obtenons le schéma énonciatif suivant :

- a Narration à la première personne → *je* → Anaïse (Narratrice)
Cadre situationnel → maison d'Anaïse
- b Narration à la troisième personne → *elle/Frida* → Anaïse (Narratrice)
Cadre situationnel → bordel
- c Narration à la première personne → *je* → Frida (Narratrice)
Cadre situationnel → bordel

Dès lors, la folie sexualise l'énonciation et les actions du personnage, à tel point que les orgasmes de Frida se configurent comme « l'évacuation totale dans la folie » (40). Nous assistons ainsi à un renversement des rôles de départ, où c'était Anaïse qui s'était réveillée dans la peau de Frida (14). Par conséquent, les deux n'ont plus de contrôle l'une sur l'autre, car c'est la folie la plus totale qui les domine. La fusion complète des deux femmes au nom de la folie est suggérée lorsqu'elles concluent qu'elles sont devenues des *marasa* (Métraux 1958, 129-36), donc deux jumelles étroitement liées mais tombées dans « l'éblouissement insoutenable » du sexe et dans « l'intemporel » (104). Elles sont effectivement des *marasa* qui ne communiquent plus et qui perdent tout contact avec le réel, en se transformant en deux entités confondues à tel point qu'elles se trompent mutuellement. Frida n'arrive pourtant pas à dominer non plus : elle « a égaré les clés de ses certitudes » et voit dans Anaïse « une femme qui n'obéit plus à ses ordres » (77-8). La perte finale de contrôle énonciatif des femmes correspond ainsi à une perte de contrôle corporel,

puisqu'il ni Anaïse ni Frida n'ont su prévoir et éviter la grossesse non souhaitée qui marquera la conclusion du roman. Le délire, la confusion, la crise sexuelle et énonciative déclenchés par ce dernier choc empêchent ainsi toute possibilité de définition du sujet féminin en proie à la folie: « Qui suis-je vraiment aujourd'hui ? Je ne le sais plus très bien » (17).

4 La voix féminine de la débauche sexuelle

Dès les années 1980, les romans féminins africains et haïtiens affichent presque toujours la présence d'un personnage sexuellement dépravé, à savoir la prostituée. S'il s'agit d'une figure qui n'est pas absente de l'histoire des deux littératures,¹⁴ elle a néanmoins été peinte selon des canons assez stéréotypés et archétypiques. Du côté haïtien, la prostituée a été affichée comme l'incarnation du côté lâche et vulgaire du héros masculin et comme « élément de satisfaction et de régénérescence » corporelle (Marty 2000, 87) ; du côté africain, elle a été reléguée à l'arrière-plan de la narration (Kane 1982, 280-314) en étant dépourvue de toute individualité et personnalité (Cazenave 1999, 65).

Sexuellement soumis, ce personnage n'a pas dominé au niveau énonciatif non plus : au lieu de gérer de manière autonome son propre récit, la voix haïtienne de la prostituée a toujours été filtrée par celle d'un homme qui en dénonçait à la fois la perversion malsaine et la charge érotique (Marty 1995, 324), tandis qu'en Afrique toute analyse psychologique ou exploration intérieure était complètement inexistante.

Dans les deux domaines, il faudra attendre l'arrivée des femmes pour qu'un changement significatif dans le traitement de l'identité discursive de la prostituée s'opère. *Fille d'Haïti* (1954) et *Colère* (1968) de Marie Vieux-Chauvet ne décrivent plus des fantasmes érotiques à la merci de la jouissance masculine, mais font de la prostituée « un per-

¹⁴ En littérature haïtienne, la prostituée apparaît pour la première fois dans le *Nègre Masqué* (1933) de Stephen Alexis (Hoffmann 1982, 113), sans que le personnage soit particulièrement complexifié. En revanche, Roger Dorsinville et Jacques-Stephen Alexis problématiseront après lui l'identité de la femme aux mœurs redoutables ; c'est en effet au deuxième d'en faire la première héroïne prostituée de la littérature haïtienne - « un exemple unique dans le genre » (Marty 1995, 323) - dans *L'Espace d'un cillement* (1983). En ce qui concerne la tradition africaine, avant les années 1980 la prostituée n'apparaît que de manière sporadique. Rémy Médou Mvomo, Seydou Badian Kouyaté et Cheikh Aliou NDao ont été parmi les premiers à faire de la femme de mauvaise vie le produit pervers de mutations économiques et démographiques post-indépendantistes. Quoique narrativement limitée, la prostituée est devenue le symbole par excellence d'une jouissance corporelle symptomatique de la dégradation des mœurs africaines après la décolonisation (Kane 1982, 306). Cf. Badian Kouyaté 1976 ; Mvomo Médou 1969 ; Ndao 1972.

sonnage ayant vocation de sujet » (Marty 1995, 367) ; cela implique un libre arbitre lui permettant d'être énonciativement présente en dehors de la voix du héros masculin (332). De même pour les personnages africains : sans se limiter à confiner la prostitution dans une dimension sociopolitique qui laisse dominer une perspective externe et détachée, Angèle Rawiri et Calixthe Beyala ont reconfiguré la manière dont la prostituée s'insère elle-même dans le texte « pour libérer son corps et sa voix » (Rangira Gallimore 2001, 93).¹⁵ Dès lors, celui de la prostituée a cessé d'être un simple rôle stigmatisé pour s'imposer en tant que posture énonciative autonome. Tant les Haïtiennes que les Africaines ont révolutionné les techniques narratives et stylistiques dans le façonnement d'une forme de corporalité libérée et révoltée. Cela a fait de ces écrivaines femmes de véritables « esthéticiennes » dans la représentation de la prostitution (Obitaba 2008).

Les deux romans que nous examinerons ici afin d'explorer les modes de « textualisation » de la prostitution sont *Innocents fantasmes* (2001) de Margaret Papillon et *Le babobab fou* (1984) de Ken Bugul. Nous nous focaliserons sur la manière dont les deux écrivaines resituent la figure de la prostituée au niveau stylistique et descriptif. Si le style est défini par Spitzer comme « la mise en œuvre méthodique des éléments fournis par la langue » (Obitaba 2008), il sera question de déchiffrer l'univers linguistique de la prostitution littéraire énoncé au féminin. Rarement héroïne d'un roman, la prostituée est le personnage principal d'*Innocents fantasmes*. Nous découvrons que Nadine est une prédatrice sexuelle tout au début du roman, car le narrateur nous dit qu'elle développe « une âme d'allumeuse » dès son plus bas âge, sans que cela ne lui pose aucun problème de conscience (Papillon 2001, 15). Papillon commence ainsi la description de Nadine par des termes à connotation positive, qui renvoient aux qualités de séduction et à la beauté de la jeune fille. L'accent est effectivement mis sur les attraits de « son corps de déesse » et sur le soin fou qu'elle a de celui-ci (14). Même quand elle fait référence à sa tante, une « femme entretenue » (15) qui a su « s'assurer une retraite dorée à trente ans » (19), aucune remarque négative n'est avancée. En revanche, Nadine souhaite « être une grande » comme elle (19). Au niveau dénotatif, la prostitution en tant que telle n'est pas nommée directement, mais elle est évoquée de manière assez allusive.

Progressivement, Papillon fournit plus de détails quant à l'occupation de Nadine. L'auteure mêle en effet des termes à connotation positive se référant au corps de la jeune femme à un vocabulaire plus cru et direct pour décrire l'usage qu'elle en fait : nous apprenons donc que Dieu lui a fait « don d'un très beau bijou entre les cuisses » qu'elle ne peut pas « soustraire à la vue des hommes », ce

¹⁵ Cf. Beyala 1987 ; Rawiri 1983.

qui l'amène à gagner sa vie « à la sueur de son cul, n'en déplaise à ceux qui le font à la sueur de leur front » (15-16). La première référence directe au sexe de la fille se fait alors par l'association de l'organe féminin aux choses précieuses, une analogie qui permet à la prostitution de Nadine de mieux se définir et qui suggère la concrétisation des allusions précédentes. En rapprochant le sexe féminin d'un bijou, Papillon en fait alors quelque chose de précieux et de potentiellement rentable. En outre, la manière dont elle gagnera sa vie est accentuée par le parallélisme syntaxique qui oppose la « sueur du cul » - son corps - à la « sueur du front » - son intellect. S'il est désormais évident que Nadine souhaite entreprendre une vie de prostituée, la prostitution continue néanmoins à ne pas être énoncée ouvertement. Au contraire, par l'emploi du mot « cul » la jeune fille se limite à recourir à une catachrèse qui fonctionne comme un escamotage pour évoquer son métier sans pour autant compromettre son discours. Par ces énoncés, Papillon use d'un procédé de représentation de la prostitution qui rend plus palpable le travail de Nadine, tout en laissant le lecteur dans une définition verbale et figurative incomplète et inaccomplie.

Après ce début figuré mais plutôt favorable de la prostituée en tant que 'modèle' sexuel à suivre, le champ lexical que Nadine emploie pour parler de son corps se concrétise davantage. Dès qu'elle passe au côté pratique de son activité, elle utilise en effet des mots qui sont d'habitude employés dans le domaine de l'économie : « sous » (16) ; « argent » (18) ; « marchandise » (18) ; « payer » (18) ; « prix d'or » (18) ; « richesse » (26) et « côté lucratif » (75) sont ainsi parmi les mots les plus utilisés par Nadine quand elle parle de ses conquêtes. Le terme « marchandise » est particulièrement intéressant, car il est inséré dans le texte entre des guillemets qui témoignent d'un double sens métaphorique. Lorsqu'elle parle de « marchandise », Nadine est effectivement en train de parler de son sexe qui - comme toute marchandise - est pensé pour être vendu. De cette manière, la jeune prostituée bâtit un autoportrait assez stéréotypé, puisqu'elle soumet son corps à un procès de chosification par le langage même qu'elle emploie pour se définir. L'usage de sa sexualité est donc voué à ce qu'elle ne désigne jamais par le mot « prostitution », qu'elle considère comme un véritable « métier » (20). Nadine emploie d'ailleurs d'autres mots pour remplacer le bon terme, comme « complot » (31) ; « corruption » (31) ; « art » à parfaire ; (34) ; « tactique » (34) ; « technique » (34) ; « méthode » (38).¹⁶ Ces mots provoquent un écart

16 Florence est la seule à employer le terme « *débauche* » (43), qui n'apparaît qu'une fois et qui est celui qui évoque de plus près le monde de la prostitution. L'emploi de l'italique dans le texte renforce la valeur euphémique du mot, du moment que le comportement sexuel des deux filles va bien au-delà d'une simple débauche.

par rapport à la norme, vu qu'aucun d'eux n'est d'habitude utilisé pour parler de prostitution. Cela montre que le côté évasif et imagé du langage de la prostituée se confronte toujours à un côté plutôt concret et matérialiste.

Par rapport à une représentation masculine de la prostitution globalement dépréciative, Papillon donne voix à une prostituée qui semble tirer satisfaction de son travail. Elle est donc convaincue qu'« être une bonne fille n'attir[e] que des ennuis » (17). Cependant, dès que la réputation de Nadine entre en jeu, l'attitude envers la prostitution change et le mode de représentation de celle-ci se complexifie. D'abord, Nadine emploie des verbes plus explicites et conformes au langage de la prostituée, en avouant qu'elle « se tape » des hommes et qu'elle « s'offre » pour gagner des sous (19). Son métier commence donc à être problématisé et mis en discussion, ce qui va de pair avec l'enrichissement stylistique du discours. Nadine affirme ainsi : « Je ne veux pas d'une réputation de pute. Je ne peux tout de même pas coucher avec tous les hommes de ce pays ! [...] Je veux la respectabilité. Je veux de belles noces » (35-7). L'emploi de verbes modaux « pouvoir » et « vouloir » contribue à un changement de perspective du personnage sur la prostitution. Ces verbes véhiculent en effet l'intensité du désir de la fille de changer de vie, car elle cesse de concevoir la prostituée comme une figure à admirer. Notons en outre un parallélisme assez significatif : les deux premières phrases à valeur négative sont suivies par deux phrases à valeur affirmative, ce qui crée une opposition entre deux identités différentes. La négation concerne ainsi la prostituée, tandis que l'affirmation se réfère à l'identité de « bonne fille » autrefois refusée. Nadine se rend effectivement compte que les autres la perçoivent comme une « pute » – définition qu'elle ne s'approprie jamais – et surtout comme une femme « pestiférée » (56), comme elle le dira plus tard. Associer ce dernier adjectif à la prostituée revient à la création d'une hyppallage, car le lien entre les deux mots ne convient pas en termes de collocation. Cependant, cette figure insiste bien sur la déformation de la prostituée par l'opinion publique, qui compare sa sexualité à une maladie contagieuse. La « maladie » dont Nadine serait affectée est d'ailleurs exprimée par une hyperbole – « coucher avec tous les hommes de ce pays » – qui concerne la quantité d'hommes qu'elle pourrait potentiellement séduire pour garder son style de vie actuel. D'ailleurs, quand elle parle de ses expériences sexuelles, Nadine fait souvent recours à l'exagération. En critiquant la femme d'Alain, un des ses amants, elle s'exclame : « elle, elle n'a pas couché avec un bataillon d'hommes pour avoir une belle maison » (77). L'hyperbole sert à exprimer la frustration ressentie par Nadine à cause de tous les sacrifices corporels consentis pour obtenir ce que d'autres femmes ont facilement gagné par un mariage traditionnel. L'exagération révèle en outre une pointe de fierté pour ce qu'elle a enduré en tant

que femme haïtienne, dont l'autonomie et l'indépendance sont difficilement concevables hors du couple marié.

Dans le but de garder intact ce qui reste de sa réputation, Nadine avoue donc incarner ce que les mauvaises langues appellent une « pute ». Le choix du mot « pute » est assez intéressant : Papillon choisit ce terme après en avoir employé deux autres pour décrire Nadine : « déesse » (15) et « diable » (43). Par ces trois appellatifs, l'auteure s'aligne sur la production littéraire masculine des années 1980, qui privilégie précisément ces termes pour caricaturer la figure de la prostituée (Marty 1995, 332). Papillon semble ainsi promouvoir une vision littéraire assez rétrograde de la femme qui vend son corps, en réitérant des connotations qui fixent son personnage dans une caractérisation qui semble encore biaisée par le regard masculin. Cependant, Papillon modifie la valeur connotative de cette terminologie grâce à la perspective féminine que Nadine porte sur celle-ci. La fille assume en effet une posture d'acceptation de la prostitution, en acceptant aussi le langage qui la caractérise : si elle refuse catégoriquement l'appellatif « pute », elle assume entièrement celui de « déesse » et de « diable ». Au-delà des revenus économiques, le don de son corps est en effet « sa drogue, son héroïne, sa cocaïne à elle » (Papillon 2001, 89). Par analogie, le sexe est à la prostituée ce que la drogue est à l'héroïnomane. Par conséquent, si « pute » a une connotation socialement négative, la valeur sémantique des deux autres mots est positivement reconfigurée selon une volonté d'acceptation et de normalisation de ce type de sexualité. En effet, ce n'est plus l'instance masculine qui se fait juge du comportement féminin et qui attribue à la femme ces appellatifs : c'est la prostituée elle-même qui s'en empare pour se définir de manière autonome. Dans cette optique, Nadine ne peut pas s'empêcher de vendre son corps, puisqu'elle en tire trop de joie et de satisfaction.

Bien que la prostituée de Papillon soit linguistiquement émancipée, elle demeure soumise au niveau diégétique. Autrement dit, le piège organisé aux dépens d'Alain empire à tel point que toute tentative de Nadine pour échapper à une nouvelle forme de prostitution – « *sans s'offrir ni s'ouvrir ni souffrir* » (42; italique dans l'original) – devient impossible. La fille perd alors tout l'espoir et toute la positivité qu'elle avait originairement attribués à la vente de son corps. Ce renversement de perspective se manifeste par le changement de ton des questions rhétoriques de Nadine. « Rassurée » et « enchantée » (16) par son métier, elle se demande ensuite : « Quel homme voudra d'une femme qui a reçu la République dans son lit ? (35) ». Nadine se rend compte qu'elle a dépassé la limite de ce qui est socialement acceptable. Ayant recherché un excès sexuel dont la gravité morale est exprimée par l'image hyperbolique de la « République » d'hommes, elle ne pourra qu'adhérer finalement à une bien-séance sociale tout à fait hypocrite.

Toute autre est la représentation de la prostitution chez Ken Bugul, surtout du fait que le récit autobiographique permet à son personnage d'avoir plus de recul critique face à une sexualité faisant désormais partie du passé. Par son voyage en Belgique, Ken entre dans le monde des artistes, de la drogue et de la marginalisation sociale, se rapprochant ainsi de la prostitution. Les premières allusions au libertinage sexuel de Ken surgissent avec Jean Wermer, l'un de ses amants, qui se révélera ensuite être homosexuel :

Il ne voulait pas que nous soyons un couple bourgeois ; que voulait-il dire ? Décidément, là-bas au pays, nous ne suivions pas bien nos « ancêtres » ! Je pris ma leçon de libéralisme pour être dans le coup. Jean parlait, riait avec d'autres femmes, sortait avec elles, passait une partie de la nuit avec elles.

Pourquoi ne fais-tu pas autant ? [...] Ce n'est pas une question de s'ennuyer, c'est une question de vivre libre, de faire ce que tu veux. [...]. Ah non, tu ne t'assumes pas, alors, il faut le reconnaître. (Bugul 1983, 84-5; emphases ajoutées)

La voix de Jean domine dans tout le passage étant donné que Ken rapporte toute une série de remarques sur sa sexualité dont l'artiste lui fait part. La possibilité d'explorer un nouvel usage de son corps – hors du couple traditionnel – est donc abordée comme une hypothèse formulée par une instance masculine. L'argumentation de l'homme se fonde sur des structures syntaxiques à valeur négative, en reléguant le discours sur la prostitution au plan de l'implicite. En effet, la récurrence de la négation fait que le passage se teinte de réticence, en ce qu'au lieu de dire ce que Ken devrait faire, Jean se limite à lui dire ce qu'elle ne doit pas faire. Par conséquent, c'est à elle de comprendre le non-dit d'un discours qui est socialement blâmable, d'autant plus que Jean est en train d'encourager Ken à partager son corps avec d'autres hommes.

Ce partage ne semble pourtant pas être perçu comme prostitution, mais plutôt comme la voix royale vers l'assomption de la femme en tant que telle. Il n'y a là qu'une imposition identitaire que Ken n'embrasse pas ouvertement et volontairement comme Nadine. D'ailleurs, c'est toujours à une autre instance que Ken attribue la responsabilité de sa vie de prostituée : soit à Jean – « il voulait que je m'épanouisse, que je m'assume » (103) – soit aux Occidentaux – « j'étais le pion dont ces gens-là avaient besoin pour s'affranchir d'une culpabilité inavouée » (89). Si « la vie des artistes » (85) – qui coïncide avec la débauche sexuelle – est pour elle une nouveauté, le je de Ken surgit pour montrer son mécontentement : « Je voulais vivre une certaine vie, il fallait que je m'y mette, mais cela ne m'était pas facile. Je n'avais jamais connu cela » (86). La vie des artistes et la vie que Ken veut mener ne correspondent pas, mais elle sait que si elle veut se retrouver,

elle devra forcément passer par « cela ». Le pronom démonstratif est symptomatique du déni et de la difficulté de la femme à accepter ce genre de compromission corporelle. Ainsi, quand elle décrit le début de sa vie de prostituée, Ken reprend le même pronom et dit simplement que « cela avait débuté une nuit » (94).

L'indécision quant à ce rôle est rendue par un style assez élaboré. La fréquence des questions rhétoriques est sans aucun doute ce qui ressort tout de suite dans le texte : « Comment et pourquoi m'étais-je retrouvée dans de telles circonstances ? » ; « Où tout cela pouvait-il mener ? » ; « Mais à qui allais-je la raconter ? » (95) ; « Qui étais-je ? Comment étais-je ? Quel jeu jouais-je ? » (103) ; « Quoi ? Que pouvaient-ils m'apporter ? » (119). Elles montrent le doute qui hante Ken une fois la décision prise de vendre son corps. Ces questions sans réponses sont contrebalancées par des assertions ironiques que la femme formule dans le contexte du bordel où elle commence à travailler : « Moi qui avais rêvé d'un foyer, d'un père, d'une mère, d'ancêtres, moi qui voulais être reconnue ! » (119). Par la répétition anaphorique du pronom tonique « moi », Ken met bien en relief la différence abyssale et paradoxale entre ses attentes précédentes et sa vie actuelle, en laissant soin au lecteur de tirer la conclusion de la phrase. De l'ironie est également palpable lorsque la femme décrit les prostituées du bordel : « Ah les femmes ! Concevoir, admettre, tolérer, servir ! » (104). L'accumulation des verbes à l'infinitif crée une ellipse, c'est-à-dire l'omission des termes qui permettraient de lier grammaticalement le mot « femmes » aux actions énumérées. Cette figure renforce l'automatisme et l'attitude servile qui caractérisent le rôle sexuel joué par les prostituées.

En revanche, quand Ken essaie de restituer sa propre image de prostituée – qu'elle appelle « mon autre moi-même » (153) – ce sont les métaphores et les comparaisons qui expriment son malaise. Ken se décrit ainsi lors de ses premiers actes sexuels : « J'étais jetée dans la cage des fantômes inassouvis et des chevauchées dans le rêve surréel » (119). La référence à la cage permet au lecteur d'identifier la prostituée à un animal dépourvu de liberté et que l'homme peut exploiter à sa guise. Le renvoi au rêve surréel intensifie en outre l'incapacité de Ken à se rendre compte de la réalité où elle s'est retrouvée du jour au lendemain, sans être en mesure d'exercer son libre arbitre sur son destin. Elle parle en effet de la prostitution comme d'un « processus » (105) dans lequel elle a été engagée, sans jamais l'envisager comme un choix conscient. Par conséquent, le plan métaphorique se fait de plus en plus sombre, de sorte que Ken décrit son visage de prostituée comme un être qui « se suicide dans l'illusion » (153). L'acte sexuel de la prostituée est ici représenté comme une auto-condamnation, une mise à mort volontaire de la femme et de son corps. Ce désir d'annihilation concerne pourtant la dimension de l'illusion, qui rappelle l'image du rêve surréel précédemment énoncée.

Cela contribue à faire de la prostitution une vie à part, qui ne coïncide pas avec la vraie vie que Ken continue à mener parallèlement. La mort de la femme ne se situe ainsi que sur un plan spirituel, moral et éthique, sans toucher à la factualité du réel.

Les comparaisons renforcent d'ailleurs le même sentiment d'angoisse : « Comme la bête traquée qui se jetait dans le piège tendu par les chasseurs, je cherchais une issue en étouffant des élans naturels » (103) ; « J'étais coincée comme la chair de l'huître. J'en contenais, j'en contiens encore le bouillonnement » (118). La première comparaison crée de nouveau une association entre la prostituée et l'animal, où les hommes entrent cette fois en jeu dans le rôle d'antagonistes, c'est-à-dire celui du chasseur. La deuxième comparaison voit par contre la prostituée comme le contenu d'une huître dont elle garde le bouillonnement, une image qui semble évoquer un élan de révolte contre un état sexuel plutôt passif et dans lequel elle se sent enfermée. Dans les deux cas, les adjectifs « traquée » et « coincée » renforcent la métaphore de la prostitution en tant que cage, où la prostituée se soumet aux désirs des hommes au lieu de s'émanciper. La passivité et la soumission de Ken sont d'ailleurs marquées par la reprise anaphorique du syntagme verbal « j'étais », qui apparaît à chaque fois qu'elle parle de sa prostitution : « j'étais engagée » (105) ; « j'étais coincée » (118) ; « j'étais dépassée » (118) ; « j'étais jetée » (119) ; « je m'étais égarée » (134) ; « j'étais désirée » (154). Tous ces syntagmes expriment les sensations d'oppression et d'étouffement ressenties par Ken dans le milieu de la prostitution, où son *je* surgit rarement pour imposer un choix volontaire.

Si Nadine fait preuve de maîtrise dans le langage par lequel elle se définit en tant que femme vendue, Ken témoigne d'un manque total de familiarité avec celui-ci. Après les premières expériences au bordel, elle remarque : « Et quel langage ! 'S'il voulait, si le client, si...' » (105). Le « si » anaphorique transmet la répétition des tâches sexuelles qui, loin d'être spontanément accomplies, sont des ordres dictés par d'autres. Les phrases inachevées produisent une aposiopèse, une figure qui permet de suspendre un énoncé et de laisser deviner la suite. L'interruption de ces trois énoncés acquiert ainsi une valeur émotive, car elle reproduit l'inquiétude et la confusion de Ken face à sa nouvelle identité sexuelle. Sa maladresse langagière est plus évidente dans un passage ayant une fonction métalinguistique, où la femme nous apprend qu'elle ne connaissait même pas la signification du mot « putain » pendant son adolescence :

Je n'avais aucune notion de ce que pouvais être une putain [...]. J'avais entendu toute petite de gens désigner une femme en l'appelant putain. Je pensais que ce ne pouvait être quelque chose de gentil, car du mépris accompagnait toujours ce genre de propos. [...]. Une putain, c'était toujours à l'adresse d'une femme. (159-60)

Cette difficulté originelle à se familiariser avec le mot « putain » se traduit par l'incapacité à parler le langage de la prostitution à l'âge adulte. Ken se retrouve donc à vivre dans un monde qu'elle ne contrôle pas, ni du point de vue corporel ni du point de vue communicationnel, et qui jusqu'à la fin n'est pas compatible avec ses élans naturels.

5 Conclusion

Par cette étude, nous avons essayé de dégager les possibles pistes de lecture de quelques romans féminins haïtiens et africains sous une perspective énonciative et stylistique appliquée à la représentation de la sexualité et de la corporalité. Bien qu'elle soit loin d'être exhaustive, la focalisation sur des sujets spécifiques à l'écriture féminine après les années 1980 nous a permis d'explorer quelques-unes des techniques employées pour faire de la « chair linguistique » (Chawaf 1976, 18) le cœur du texte littéraire. Les dispositifs énonciatifs et stylistiques sur lesquels nous nous sommes concentrés ne sont certes que des outils analytiques parmi d'autres. Et pourtant, ils nous ont permis de constater que tous les personnages féminins des romans analysés essaient de déjouer des systèmes de représentation ayant tendance à victimiser ou à hystériser le rapport des femmes au sexe, notamment quand l'on vient à des sujets comme le viol, la folie et la prostitution.

L'analyse de la structure énonciative des romans d'Ekotto et de Lahens a montré que l'espace textuel présente un vide verbal là où l'on vient à l'expression de la violence physique. Ce discours est marqué par une écriture élaborée dans une souffrance qui trouve ses origines dans la réticence et l'allusion. Dans cette perspective, Ekotto et Lahens accomplissent une « écriture embarquée » et « fondée contre le trauma » (Martelly 2016, 117) par l'achèvement progressif et graduel d'une parole féminine qui semblait peiner à prendre corps. En revanche, Beyala et Mars ont plongé leurs héroïnes dans la folie d'une sexualité débridée et d'une énonciation éclatée : elles ont su jouer avec la multiplication et le chevauchement des voix narratives afin de brouiller toute piste interprétative. Si pour Mars aucune clarté expressive ne semble possible, pour Beyala le dédoublement énonciatif de la conscience sexuelle permet à la femme d'avoir un certain recul par rapport à sa propre débauche physique et psychique. En ce qui concerne l'imaginaire de la prostitution, il se distingue notamment par des structures stylistiques qui différencient la narration féminine haïtienne de la narration féminine africaine. Plus spécifiquement, Bugul prône un approfondissement majeur de la question, dans la mesure où la vente du corps féminin offre l'opportunité d'une mise en discussion introspective et identitaire qui est absente chez Papillon.

Pour conclure, nous avons voulu rendre hommage à des écrivaines qui ont – nous semble-t-il – contribué à révolutionner considérablement l'image littéraire du corps féminin par la complexification formelle et substantielle de la sexualité. Leurs œuvres ont favorisé l'existence et l'enrichissement d'un espace littéraire libre et 'libératin', en prouvant que le courage d'une plume féminine peut entamer un parcours social, culturel et littéraire visant à une tentative d'affirmation sexuelle. Il faut effectivement préciser que si elle est entamée dans les romans analysés, l'émancipation énonciative et corporelle des personnages féminins n'est qu'ébauchée. Le viol, la folie érotique et la prostitution se préfigurent alors comme des champs littéraires particulièrement favorables aux essais de subversion des discours hégémoniques rabaissant la femme, son corps et sa voix, tout en étant encore des terrains en voie d'exploration et d'expérimentation. Les écrivaines haïtiennes et africaines réussissent quand même à démontrer que c'est en devenant des créatrices à mi-chemin entre réalité et fiction que le sujet féminin peut commencer à acquérir toutes les potentialités pour se définir en tant qu'être humain sexué et émancipé.

Corpus

Beyala, Calixthe (2003). *Femme nue, femme noire*. Paris : Le Livre de Poche.
Bugul, Ken (1984). *Le baobab fou*. Paris : Présence Africaine.
Ekotto, Frieda (2005). *Chuchote pas trop*. Paris : L'Harmattan.
Lahens, Yanick (2013). *Guillaume et Nathalie*. Paris: Sabine Wespieser Éditeur.
Mars, Kettly (2008). *Fado*. Paris : Mercure de France.
Papillon, Margaret (2001). *Innocents fantasmes*. Miami : Butterfly Publications.

Bibliographie critique

Alphonse, Kamdem Ndongo (2013). « La représentation de la femme chez Mariama Bâ et Calixthe Beyala : entre religion et sécularité », *International Journal of Humanities and Social Science Invention*, 2(10), 24-30. URL [http://www.ijhssi.org/papers/v2\(10\)/Version-2/D021002024030.pdf](http://www.ijhssi.org/papers/v2(10)/Version-2/D021002024030.pdf) (2019-11-28).
Agnant, Marie-Célie (2002). « Écrire en marge de la marge ». Bellarsi, Franca ; Maufort, Marc (éds), *Reconfigurations. Canadian Literatures and Postcolonial Identities / Littératures canadiennes et identités postcoloniales*. Bruxelles : Presses Interuniversitaires Européennes, 15-20.
Ambroise, Têko-Agbo (1997). « Werewere Liking et Calixthe Beyala. Le discours féministe et la fiction ». *Cahiers d'études africaines*, 37(145), 39-58.
Asaah, Augustine H. (2005). « Satire, désordre, folie et régénérescence : lecture de quelques romans africains ». *Présence Francophone : Revue internationale de langue et de littérature*, 64(1), 132-50.

- Asaah, Augustine H. (2006). « Entre Senghor et Beyala : une affaire de controverse, de divergence et de résonance ». *Francofonía*, 15, 33-51.
- Babin, Céline et al. (1985). *Le roman féminin d'Haïti : forme et structure*. Paris : GRELCA.
- Badian Kouyauté, Seydou (1976). *Le sang des masques*. Paris: Robert Laffont.
- Beyala, Calixthe (1987). *C'est le soleil qui m'a brûlée*. Paris : Stock.
- Bokobza Kahan, Michèle (2009). « Métalepse et image de soi de l'auteur dans le récit de fiction ». *Argumentation et Analyse du Discours*, 3, 1-18. URL <https://journals.openedition.org/aad/671> (2019-11-28).
- Borst, Julia (2009). « Violence et mémoire dans le roman haïtien contemporain ». *Les Caraïbes : convergences et affinités, Publifarum*, 10. URL http://www.publifarum.farum.it/ezone_articles.php?art_id=103 (2019-11-28).
- Boumazzou, Ibrahim (2017). « Représentation du corps féminin dans le roman africain francophone : les cas de Salimata dans *Les Soleils des Indépendances* d'Ahmadou Kourouma et Perpétue dans *Perpétue et l'habitude du malheur* de Mongo Beti ». *Convergences francophones*, 4(1), 1-11. URL <https://mrujs.mtroyal.ca/index.php/cf/article/view/427> (2019-11-28).
- Bréant, Hugo (2012). « De la littérature féminine africaine aux écrivaines d'Afrique ». *Afrique contemporaine*, 241(1), 118-19.
- Butler, Judith (1999). *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity*. New York : Routledge.
- Butler, Judith (2004). *Undoing Gender*. London : Routledge, 161-99.
- Calvo Martín, Beatriz (2008). « La récupération de la mémoire dans le roman actuel féminin ». *Revue des lettres et de traduction*, 13, 479-92.
- Cazenave, Odile (1999). *Femmes rebelles. Naissance d'un nouveau roman africain au féminin*. Paris : L'Harmattan.
- Cesbron, Georges (1980). « Écritures au féminin. Propositions de lecture pour quatre livres de femmes ». *Degré Second*, Juillet, 95-119.
- Chancy, Myriam J.A. (1997). *Framing Silence : Revolutionary Novels by Haitian Women*. New Jersey : Rutgers University Press.
- Chawaf, Chantal (1976). « La chair linguistique ». *Les Nouvelles littéraires*, 2534, 18.
- Claude-Narcissé, Jasmine (1997). « Le vent du féminisme ». *Mémoire de Femmes*. Port-au-Prince: UNICEF-HAÏTI. URL <http://www.jasminenarcisse.com/memoire/> (2019-11-28).
- Condé, Maryse [1979] (1993). *La parole des femmes*. Paris : L'Harmattan.
- Cornaton, Michel (1990). *Pouvoir et sexualité dans le roman africain*. Paris : L'Harmattan.
- Costantini, Alessandro (1981). « Il testo letterario e l'enunciazione ». *Strumenti critici*, 46, 442-57.
- Costantini, Alessandro (1983). « Semiotica dell'enunciazione e romanzo ». *Problemi del romanzo*. Milano : FrancoAngeli, 33-49.
- Costantini, Alessandro (2002). « Eros politico ed eros magico. Origini e peculiarità della rappresentazione dell'eros nelle letterature francophone dei Caraïbi ». Zoppi, Maria Isabelle (a cura di), *La poetica mobile : dalla cultura al testo*. Roma : Bulzoni Editore, 151-82.
- Costantini, Alessandro (2002). *Fantasmî narrativi e sovversione linguistica nel romanzo haitiano moderno e contemporaneo*. Milano : Cisalpino.
- Curiel, Ochy et al. (2005). « Féminismes dissidents en Amérique Latine et aux Caraïbes ». *Nouvelles Questions Féministes*, 2(24), 4-13.

- Diabate, Naminata (2010). « From Women Loving Women in Africa to Jean Genet and Race : A Conversation with Frieda Ekotto ». *Journal of African Literature Association*, 4(1), 181-203.
- Etoke, Nathalie (2001). « Calixthe Beyala et Ken Bugul : regards de femmes sur l'Afrique contemporaine ». *Africultures : les mondes en relation*. URL <http://africultures.com/calixthe-beyala-et-ken-bugul-regards-de-femmes-sur-lafrrique-contemporaine-1733/#prettyPhoto> (2019-11-28).
- Etoke, Nathalie (2006). « Écriture du corps noir dans la littérature de l'Afrique francophone : taxonomie, enjeux et défis ». *CODESRIA Bulletin*, 3, 43-7.
- Etoke, Nathalie (2010). *Écriture du corps féminin dans la littérature de l'Afrique francophone au sud du Sahara*. Paris : L'Harmattan.
- Foucault, Michel (1984-2018). *Histoire de la sexualité*. Paris : Gallimard.
- Gallimore Rangira, Béatrice (1994). « De l'aliénation à l'appropriation du corps chez les romancières d'Afrique noire francophone ». *Notre Librairie*, 117, 54-60.
- Gallimore Rangira, Béatrice (2001). « Écriture féministe ? écriture féminine ? : les écrivaines francophones de l'Afrique subsaharienne face au regard du lecteur/critique ». *Études françaises*, 37(2), 79-98.
- Genette, Gérard (1972). *Figures III*. Paris : Seuil.
- Guignard, Sophie (2014). « Érotisme, Fantasme et Châtiment : constructions romanesques de l'intime féminin dans *Monsieur Vénus* : roman matérialiste de Rachilde et *Femme nue*, *Femme noire* de Calixthe Beyala ». *ACTES/ACTAS/ATTIROM Reykjavík : Actes du XIXème Congrès des romanistes scandinaves*. Université d'Islande : Sigrún Á. Eiríksdóttir. Reykjavík, 1-18.
- Hernandez, Teri (2003). « La femme dans la littérature antillaise : auteur, personnage, critique ». URL <http://www.suzannedracius.com/spip.php?article17> (2019-11-28).
- Hoffmann, Léon-François (1982). *Le roman haïtien : idéologie et structure*. Sherbrooke : Les Éditions Naaman.
- Hoffmann, Léon-François (1992). « The Haitian Novel During the Last Ten Years ». *Callaloo*, 15(3), 761-9.
- Irigaray, Luce (1974). *Speculum. De l'autre femme*. Paris : Éditions de Minuit.
- Jakobson, Roman (1963). *Essais de linguistique générale*. Paris : Minuit.
- Jean-Charles, Régine (2006). « They Never Call It Rape : Critical Reception and Representation of Sexual Violence in Marie-Vieux-Chauvet's *Amour, Colère et Folie* ». *Journal of Haitian Studies*, 12(2), 4-21.
- Kane, Mohamadou (1982). *Roman africain et tradition*. Dakar : Éditions Africaines.
- Kerbrat-Orecchioni [1991] (2012). *L'énonciation*. Paris : Armand-Colin.
- Kom, Ambroise (1996). « L'univers zombifié de Calixthe Beyala ». *Cinq ans de littératures : 1991-1995*, *Notre Librairie*, 125, 65.
- Kristeva, Julia (1974). *La Révolution du langage poétique*. Paris : Seuil.
- Larangé, Daniel S. (2010). « D'un érotisme mystique aux enfers de la pornographie : désirs et plaisirs dans l'œuvre romanesque de Calixthe Beyala ». *Francofonía*, 19, 122-43.
- Le Rumeur, Marie Dominique (1992). « La littérature haïtienne actuelle (1980-1992) ». *Francofonía* (Cádiz), 1, 143-59.
- Longtin, David (2010). *La violence faite aux femmes en Haïti : entre le réseau (international) d'assistance et la représentation des organisations féministes haïtiennes (1991-2008)*. Mémoire de maîtrise en science politique. Univer-

- sité du Québec à Montréal. URL <https://archipel.uqam.ca/3916/1/M11954.pdf> (2019-11-28).
- Magloire, Nadine [1975] (2014). *Le sexe mythique*. Haïti : Legs Éditions.
- Martelly, Stéphane (2016). *Les Jeux du dissemblable : Folie, marge et féminin en littérature haïtienne contemporaine*. Montmagny : Nota Bene.
- Marty, Anne (2017). *La littérature haïtienne dans la modernité*. Paris : Éditions Karthala.
- Marty, Anne (1995). *Le personnage féminin dans les romans haïtiens et québécois (1938-1980)* [thèse de doctorat]. Lille : Presses Universitaires du Septentrion.
- Marty, Anne (2000). *Haïti en littérature*. Paris : La Flèche du Temps.
- Ménard, Nadève (2011). *Écrits d'Haïti : perspectives sur la littérature haïtienne contemporaine*. Paris : Éditions Karthala.
- Métraux, Alfred (1958). *Le Vaudou haïtien*. Paris : Gallimard, 129-36.
- Moudileno, Lydie (2003). *Littératures africaines francophones des années 1980 et 1990*. Dakar : CODESRIA. URL <https://www.codesria.org/spip.php?article431&lang=en> (2019-11-28).
- Mvomo Médou, Rémy (1969). *Afrika Ba'a*. Yaoundé : Clé.
- N'da, Pierre (2011). « Le sexe romanesque ou la problématique de l'écriture de la sexualité chez quelques écrivains africains de la nouvelle génération ». *Éthiopiques*, 86. URL <http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article1759> (2019-11-28).
- Ndachi Tagne, David (1990). « Notes de lecture. Calixthe Beyala, C'est le soleil qui m'a brûlée ». *Notre Librairie*, 100, 96-7.
- Ndao, Cheikh Aliou (1972). *Buur Tillen, roi de la Médina*. Paris : Présence Africaine.
- Obitaba, Eraguonona James (2008). « L'esthétique du discours de la prostitution : l'exemple de Sadj, Hampate Bâ, Beti, Daher Ahmed Farah, Sambène, Labou Tansi et Beyala ». *Éthiopiennes*, 81. URL <http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article1604> (2019-11-28).
- Oktapoda, Efstratia et al. (2013). *Mythes et érotismes dans les littératures et les cultures francophones de l'extrême contemporain*. Amsterdam : Éditions Rodopi.
- Pilcher, Jane ; Whelehan, Imelda (2017). *Key Concepts in Gender Studies*. Los Angeles : Sage.
- Rinne Suzanne ; Vitiello Joëlle (1997). *Elles écrivent des Antilles (Haïti, Guadeloupe, Martinique)*. Paris : L'Harmattan.
- Rawiri, Angèle (1983). *G'amarakano, au carrefour*. Paris : Silex.
- Senghor Sédar, Léopold (2007). « Femme noire ». Brunel, Pierre (éd.), *Poésie complète*. Paris : CNRS, 20.
- Showalter, Elaine (1986). « Feminist Criticism in the Wilderness ». *The New Feminist Criticism : Essays on Women, Literature, and Theory*. London : Virago.
- Spitzer, Leo (1970). *Études de style*. Trad. par A. Coulon, M. Foucault, É. Kaufholz. Paris : Gallimard.
- Thiam, Awa (1978). *La parole aux Nègresses*. Paris : Denoël/Gonthier.
- Tong Putnam, Rosemarie (2008). *Feminist Thought : A More Comprehensive Introduction*. New York : Westview.
- Verschuur, Christine; Destremau, Blandine (2012). « Féminismes décoloniaux, genre et développement. Histoire et récits des mouvements de femmes et des féminismes aux Suds ». *Revue Tiers Monde*, 1(209), 7-18.
- Volet, Jean-Marie (1992). « Romancières francophones d'Afrique noire : vingt ans d'activité littéraire à découvrir ». *The French Review*, 65(5), 765-73.

Se débrouiller à Dakar : langue(s) et culture(s) urbaines dans la bande dessinée *Goorgoorlou* de T.T. Fons

Elena Simioni

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract In his successful comics series *Goorgoorlou*, the Senegalese journalist and cartoonist T.T. Fons depicts the difficulties of the day-to-day life in Dakar through the tragicomic adventures of the hero Goor, a symbol of the Senegalese everyman struggling with debts, political unrest, social distress and cultural paradoxes. This article introduces the economic, political and cultural context before discussing the linguistic features and the Italian translation of the series. Through vibrant images and a shared urban language, T.T. Fons shapes a national conscience out of a satirical publication and offers the readers a window into the dynamic linguistic landscape of Dakar. Goor speaks to all those who feel abandoned and deceived by the government in a way that truly reflects the multi-faceted linguistic system of urban Senegal: a skilful and authentic blend of French, Wolof, humoristic distortions and local idioms. Because its linguistic configuration acts as a de facto legitimation of an emerging urban culture between the late 1980s and the early 2000s, providing a suitable translation of the comics series into Italian has proved to be a challenging endeavour.

Keywords African cartoon. T.T. Fons. Sénégal. *Goorgoorlou*. Traduction.

Sommaire 1 Introduction. – 2 Le contexte économique. – 3 Le contexte politique. – 4 Ethnographie et genre: le goorgoorlouisme de Diek. – 5 La langue de Goor. – 6 Le double enjeux d'une traduction italienne. – 7 Conclusion.



Peer review

Submitted	2019-08-05
Accepted	2018-09-16
Published	2019-12-19

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Simioni, Elena (2019). "Entre voix dissidente et réécriture identitaire. Langues et identités sénégalaises dans la bande dessinée *Goorgoorlou* de T.T.". *Il Tolomeo*, 21, 207-230.

DOI 10.30687/Tol/2499-5975/2019/21/021

1 Introduction

L'univers des héros de papier au Sénégal jouit d'une longue tradition qui est souvent attribuée à l'empreinte occidentale suite à la colonisation française.¹ Toutefois, les racines du neuvième art en Afrique remontent à plus loin que l'époque coloniale et si l'on considère les premières formes de narration figurative présentes dans la culture africaine, on peut bien parler d'une tradition séculaire (Cassiau-Haurie 2010). Au Sénégal – abstraction faite des strips satiriques publiés dans les médias coloniaux comme par exemple le quotidien *Echos du Sénégal* – c'est après l'indépendance des années soixante que des réalités africaines commencent à émerger, comme par exemple la maison d'édition dakaroise Nouvelles Editions Africaines. Cette phase d'appropriation par des artistes sénégalais se concrétise avec la publication, en 1978, du volume *L'homme du refus*, réalisé par Amadou Guèye Ngom et illustré par Seyini Diagne Diop (Wallin Victorin 2015, 247). À partir des années quatre-vingt la publication de bandes satiriques dans les quotidiens s'accroît, et les problèmes sociaux et économiques des petites gens sénégalais sont animés par des personnages comme Boy Dakar,² Weekh Dunk et Goorgoorlou.

Goorgoorlou, une bande dessinée d'expression sénégalaise ou plutôt 'bien dakaroise' – pour reprendre les mots de son créateur, T.T. Fons – occupe une place d'honneur dans la galerie des héros de papier au Sénégal. Chômeur victime de la crise économique, Goor Goorgoorlou devient un 'débrouilleur' qui lutte avec acharnement contre les difficultés de la vie quotidienne afin d'assurer la 'dépense quotidienne' nécessaire pour nourrir sa famille.

T.T. Fons parvient à établir un lien durable entre les personnages et le public en utilisant le médium de la bande dessinée pour contester l'immobilisme de l'État, mais aussi pour remodeler les identités nationales dans un pays devenu récemment indépendant à l'époque des premières publications.

Nous nous interrogeons sur les raisons du succès du 'phénomène Goorgoorlou' en analysant trois facteurs principaux : l'identification des lecteurs, les thèmes abordés et le langage utilisé. Une partie de

1 Généralement les caricaturistes des colonies sont considérés comme les précurseurs des bédéistes africains, et pourtant un artiste camerounais les devance. Il s'agit de Ibrahim Njoya, dessinateur et calligraphe, au service de l'homonyme sultan local à l'époque de l'arrivée des Allemands au Cameroun en 1902. Pour décrire son œuvre, Loumpet-Galitzine (2001, 102) parle d'« un art distancié, hagiographique et narratif, dont la fonction est de légitimer une souveraineté séculaire déstabilisée par l'ordre colonial ». Ibrahim Njoya représenterait en quelque sorte un vrai trait d'union (le chaînon manquant) entre l'affabulateur relevant de la tradition, le griot, et le moderne narrateur par images qu'est le bédéiste.

2 Voir McLaughlin 2001 pour une analyse sociolinguistique de cette bande dessinée.

notre analyse sera ainsi consacrée à la fonction et à l'usage de la langue du point de vue sociologique et aux particularités linguistiques qui caractérisent *Goorgoorlou*. En outre, nous aborderons brièvement la traduction en italien, parue par l'édition italienne Lai-Momo, *Goorgoorlou, un eroe senegalese* (2008), afin d'explorer les enjeux d'une traduction de l'univers communicatif de T.T. Fons.

Goorgoorlou paraît à la fin des années quatre-vingt, issu de la plume de T.T. Fons (pseudonyme de Alphonse Mendy), caricaturiste et bédéiste sénégalais né en 1957 à Dakar et grandi dans une banlieue dakaroise, Pikine. Sa carrière journalistique démarre en 1982, et quelques années plus tard il fonde avec d'autres collègues le premier hebdomadaire satirique du Sénégal, *Le cafard libéré*. C'est là que depuis 1987 *Goorgoorlou* fait initialement son apparition sous forme de planches individuelles ; au fil des années la popularité de ce personnage se poursuit sans relâche jusqu'à la publication des albums et à l'adaptation en série télévisée,³ qui ont fortement contribué à son triomphe national. T.T. Fons a publié neuf albums qui recueillent les histoires déjà parues dans l'hebdomadaire et des planches inédites.⁴

Les histoires se déroulent en milieu urbain, dans les rues de Dakar et les personnages principaux sont Goorgoorlou et sa femme Diek, même si d'autres personnages interviennent fréquemment dans les histoires, comme les enfants du couple, Tapha, le meilleur ami de Goorgoorlou, Coumba, la voisine, qui aide Diek en lui donnant de la nourriture à crédit, ou Abdallah, l'ami mauritanien de Goorgoorlou, propriétaire d'un petit commerce.

'Goor' Goorgoorlou, père de famille, au chômage depuis l'introduction du P.A.S.,⁵ est en quête perpétuelle de la DQ ('dépense quotidienne', budget pour assurer la satisfaction des besoins de sa famille),⁶ qu'il parvient à assurer « deux jours sur trois » (Fons 1992, 2) grâce à la doctrine du 'goorgoorlouisme', l'économie informelle des

3 Une adaptation de *Goorgoorlou* a été réalisé par le cinéaste Moussa Sene Absa et transmise de 2002 à 2003 par la chaîne de télévision nationale Radiotélévision Sénégalaise (RTS) du lundi au vendredi sous forme de feuilleton; du point de vue linguistique, il est intéressant de noter que le wolof a quasi totalement remplacé la langue mixte wolof-français de la bande dessinée, dans le droit fil de la tendance wolofisatrice nationale.

4 Nous avons choisi pour notre corpus quatre albums, représentatifs de la série: *Goorgoorlou : Serigne Maramokho Guissané* (1992), *Goorgoorlou : la fin du P.A.S.* (1997), *Goorgoorlou : survivant de la dévaluation* (1999), et *Goorgoorlou : 1998-2000, Les années Hop* (2001).

5 Programme d'ajustement structurel, c'est à dire des initiatives d'aides financières de la part du Fond Monétaire International et de la Banque Mondiale imposées avec l'élection de Diouf en 1981. Pour plus de détail voir Dieng 1996.

6 D'après une interview de T.T. Fons avec Yvan Amar (17 décembre 2010): « à Dakar, dans certaines familles, le père de famille préfère donner de jour en jour ce qui sert pour préparer le déjeuner, le petit-déjeuner, le dîner [...] parce que souvent certains pères de famille ne font pas confiance à leurs femmes ». Cette méfiance est aussi présente à l'intérieur des histoires, lorsque Goorgoorlou donne la DQ à sa femme Diek

petits boulots. Si l'on analyse le nom de notre héros (Schiavone 2017, 153) on peut y identifier, la racine wolof *góór*, qui signifie 'homme' ; par conséquent, *goorgoorlou* ! signifie 'sois un homme !' ; T.T. Fons a donc créé un néologisme, car le mot existait déjà dans le lexique wolof, mais il l'a transformé en ajoutant un nouveau sens, car pour être un homme il faut être capable de subvenir aux besoins de la famille, et en effet aujourd'hui au Sénégal l'expression *goorgoorlou*, *rek* ! signifie 'je m'en sors, je me débrouille'.

Quant à Diek, travailleuse infatigable, elle est déterminée à soutenir son *nidiaye*.⁷ Quand il échoue à assurer la DQ, elle intervient et parvient à récupérer de la nourriture, grâce à des moyens astucieux. L'image du père de famille en difficulté est en effet emblématique de la génération urbaine qui a vécu les changements bouleversants de la société sénégalaise sous le gouvernement du Président Diouf (Diop 2008, 18). Les aventures et mésaventures de la famille se mêlent aux faits de la politique et de l'économie du Sénégal mais aussi de l'actualité internationale, et traitent des thèmes allant de la culture populaire à la religion en passant par l'éducation.

2 Le contexte économique

Du point de vue des thèmes, les deux grands thèmes d'ordre économique abordés dans les planches de Goorgoorlou sont les manœuvres financières mises en place par le gouvernement parallèlement à la publication de la bande dessinée : le P.A.S. et la dévaluation du franc CFA, qui figurent même dans le titre de deux albums de T.T. Fons.

Le personnage de Goorgoorlou apparaît dans les vignettes satiriques de l'hebdomadaire *Le cafard libéré* parallèlement aux initiatives d'aides financières de la part du Fond Monétaire International et de la Banque Mondiale qui ont pris le nom de Programmes d'ajustement structurel (P.A.S.). Si l'échec du P.A.S. aujourd'hui est désormais reconnu (Jacquemot 1983), à l'époque l'opinion publique n'avait pas pleinement compris la gravité de la situation à cause de l'opacité des médias. Au contraire, la critique en filigrane dans les histoires de T.T. Fons dénonçait les conséquences sociales en tant que voix dissidente, comme le souligne Seck :

lui dit souvent de lui rendre 'la monnaie'. Interview disponible en ligne: <http://www.rfi.fr/emission/20101217-sapeurs-langue-nourriture-tchadienne> (2019-12-06).

⁷ Le terme wolof *nidiaye* signifie mon oncle, mais peut être traduit comme 'chéri' ; il s'agit d'une façon respectueuse et en même temps affectueuse d'appeler un époux. L'origine de cette expression peut être imputable à la tradition africaine de certains peuples de donner les filles en mariage à leurs oncles.

Tandis que les organismes financiers et les médias internationales exprimaient leur optimisme à propos des réformes, l'éditeur de « Goorgoorlou survivant de la dévaluation » se demandait si les tenants des PAS avait mesurés les millions de Goorgoorlou qu'ils avaient créés et transformés en morts-vivants. (2017, 10)⁸

Diouf (1992, 81) mentionne les incidences sociales des programmes d'ajustement en donnant des exemples de phénomènes observables surtout à Dakar, qui semblent sortir directement des pages de T.T. Fons : mendicité diffuse, arnaques, exode rural massif, marchés de la friperie, émigration vers l'étranger.

Quant à la dévaluation du franc CFA, le 11 janvier 1994 les chefs d'État et du Gouvernement des Pays de la Zone franc ont délibéré la dévaluation de 50% du franc CFA par rapport au franc français. Pour les autorités, « le choc d'une dévaluation [...] était indispensable pour éviter au nouveau programme d'ajustement le manque de crédibilité, les obstacles institutionnels et les pressions sociales et politiques » (Daffé, Diop 2004, 119). Par conséquent, les prix des produits ont doublé à cause de la dévaluation de la monnaie nationale. Dès lors, rien d'étonnant à ce que la population ait été la victime principale des conséquences sociales de la dévaluation. Dans une telle situation, s'endetter reste le moyen le plus fréquent de joindre les deux bouts. T.T. Fons fixe noir sur blanc cette pratique dans plusieurs planches de Goorgoorlou, où l'on peut voir Diek acheter du riz à crédit chez sa voisine ou de la nourriture au marché. En particulier Fatoumata Seck dans son article, à propos de l'histoire *La visite de Wolofson*, publiée dans l'album *Goorgoorlou survivant de la dévaluation*, souligne le fait que

Ici la dette est représentée comme une façon de vivre et non pas comme une exception accordée pour rattraper un mois difficile. Même si la visite de Wolofson était un événement pour Goorgoorlou, la dette était l'une des habitudes les plus anciennes depuis le PAS. Et avec la dévaluation la situation s'était aggravé.⁹ (Seck 2017, 8)

En effet, la dette occupe une place principale dans cette histoire. Dans la première vignette, T.T. Fons représente le héros assis sous

⁸ « While financial institutions and international media expressed their optimism regarding the reforms, the editor of 'Goorgoorlou survivor of devaluation' wondered if those who made the SAPs had measured the millions of Goorgoorlou they had created and turned into living-dead » (Seck 2017, 10).

⁹ « Here debt is portrayed as a way of life and not an exception to make up for a difficult month. Although Wolofson's visit was quite an event for Goor, debt was one of Goor's oldest habits since the SAPs. And with devaluation, the situation had only worsened » (Seck 2017, 8).

un arbre – un moment qui devrait être de détente – absorbé par les inquiétudes liées aux dettes faites pour célébrer la *Korité*, une fête traditionnelle organisée à la fin du ramadan. Ensuite, afin de servir du poisson de qualité à ‘Wolofson’ (Wolfensohn, l’ancien Président de la Banque Mondiale), Goorgoorlou oblige sa femme à s’endetter.

Dans l’éditorial de l’album *Goorgoorlou, survivant de la dévaluation* (1999), l’auteur fait une critique cinglante des géants de la finance et de la politique, les tenants des mesures d’austérité qui « ne tuent pas d’une manière radicale, ils maintiennent artificiellement en vie leurs victimes » (Fons 1999, 4). L’une des images les plus significatives et symboliques à propos de la dévaluation est une planche tirée de l’histoire *La journée anniversaire*. Goorgoorlou est dessiné allongé dans un trou en forme de cercueil, sur le point d’être enterré. L’image est très forte, l’humour macabre met mal à l’aise le lecteur. Le texte communique de façon très claire les raisons de ce geste dramatique ainsi que l’intention de transmettre une mémoire collective : « pour rappeler aux gens » (Fons 1999, 6).

3 Le contexte politique

La politique est un autre point névralgique dans les histoires de Goorgoorlou : les campagnes électorales, les discours des Présidents, les conflits avec les Maures, l’affaire des ‘cartes israéliennes’¹⁰ et l’élection de Wade, pour ne citer que quelques exemples limités au corpus choisi. La liberté d’expression des médias est étroitement liée à la situation politique du pays du point de vue de la forme aussi bien que du point de vue des contenus de Goorgoorlou. D’après l’analyse de Havard (2004), après les années de monopartisme de la présidence de Senghor, avec l’élection de Diouf en 1981, le multipartisme favorise la libéralisation de la presse sénégalaise, et contribue à la popularisation de la radio, « support peu onéreux, accessible à tous et se prêtant à un usage collectif » (2004, 26). Dans ce terrain propice ont pu germer les jeunes pousses des quotidiens d’information et des hebdomadaires satiriques privés comme *Le Cafard libéré*. Pour ce qui concerne les contenus, les albums de Goorgoorlou sont truffés de bandes où la radio annonce des nouveautés, informe sur les événements politiques, offre des opportunités de travail.

En effet, la radio n’est presque jamais représentée par T.T. Fons en tant qu’outil pour s’amuser, ce qui confirme l’idée de moyen apte

¹⁰ Contentieux électoral qui a émergé dans le cadre des scrutins en l’an 2000, qui ont vu la victoire du Président Wade. Le mouvement de protestation de l’opposition a culminé avec une marche le 2 février 2000 pour dénoncer l’impression de fausses cartes d’identités et la mauvaise couverture nationale par les commissions d’inscription sur les listes électorales. Pour plus de détails, voir le travail de Diop, Diouf, Diaw 2000, 157-79.

tout d'abord à former une conscience politique. Par contre, dans les vignettes de T.T. Fons la presse écrite est rarement présentée comme source d'information, si l'on excepte la méta-représentation des albums de T.T. Fons dans l'album *Les années Hop*, où Goorgoorlou obtient une audience auprès du nouvel élu, le président Wade, pendant laquelle il réclame le règlement des problèmes du peuple sénégalais en brandissant les albums de Goorgoorlou, élevés au statut de 'cahiers de doléances'.



Figure 1 Goorgoorlou et ses 'cahiers de doléances'.
T.T. Fons, *Goorgoorlou 1998-2000 : les années hop* (2001, 97). © T.T. Fons

En ce qui concerne le Gouvernement, d'un point de vue temporel, les albums de Goorgoorlou se déroulent tout au long de la présidence de Abdou Diouf, candidat du parti socialiste sénégalais et ancien premier ministre de Léopold Sédar Senghor, proclamé pour la première fois en 1981 à la suite de la démission de Senghor. Son accession au pouvoir s'annonçait comme un 'changement dans la continuité', mais Diouf devait en même temps bâtir une nouvelle idéologie politique pour combler le vide du fameux triangle idéologique senghorien - négritude, francophonie, socialisme africain - sans pour autant rejeter les principes de son prédécesseur et maître (Diop, Diouf 1990, 251). Le 'sursaut national', son projet idéologique, envisageait de « donner une direction nouvelle à la politique économique et sociale du gouvernement [...] [et] donner une orientation et une impulsion nouvelles en mettant l'accent sur l'action, le pragmatisme » (Sy 2009, 159).

Comme nous l'avons vu ci-dessus, la conscience politique accrue des masses populaires - due à la libéralisation des moyens d'information - a provoqué une autre rupture culturelle qui a eu des conséquences du point de vue politique.

Seul le dernier album, *Les années Hop* (2001), illustre l'alternance politique déclenchée par l'élection du candidat de l'opposition Abdoulaye Wade le 19 mars 2000. Initialement optimiste et rempli d'espoir,

Goorgoorlou fête l'élection de Abdoulaye Wade avec son fils, Modou qui pour célébrer la victoire de son idole se rase les cheveux et enfile des bretelles 'à la Wade'.¹¹



Figure 2 Modou et la mode 'à la Wade'. T.T. Fons, *Goorgoorlou 1998-2000 : Les années hop* (2001, 89). © T.T. Fons

Modou en particulier est représenté par Fons comme la personification de tous les jeunes de la nouvelle génération *bul faale*,¹² comme l'appelle Havard (2004, 37). Ce mouvement urbain de jeunesse qui représente une importante évolution sociologique est l'un des facteurs ayant conduit à la victoire du *sopi*, une « jeunesse qui croit à des valeurs morales comme la réussite sociale à gagner grâce au travail et à la responsabilité individuelle » (Havard 2004, 37). Un aspect fondamental du mouvement *bul faale* est le rôle de la musique, et notamment du genre rap, inspiré par les modèles des Afro-américains aux États-Unis. Dakar est considérée comme la capitale africaine du mouvement hip hop, et T.T. Fons s'intéresse beaucoup à ce phénomène au point que les titres des deux derniers albums publiés procèdent précisément de cet intérêt.

Après l'enthousiasme initial, par contre, Goorgoorlou se rend compte que les jeunes risquent de devenir le centre d'intérêt de Wade, au dé-

¹¹ Le vêtement pour T.T. Fons prend toujours une dimension symbolique ; comme le souligne Havard (2001, 40), par exemple, le président Wade, lorsqu'il est élu, sous le crayon de Fons commence à ressembler de plus en plus au président Diouf, il porte un costume et abandonne ainsi les célèbres bretelles. Ou encore, d'après l'analyse de Seck (2017, 6), cette transformation symbolique des vêtements a lieu aussi dans la couverture du troisième album, '1993, l'année Goorgoorlou', où le meilleur ami de Goor, Tapha, est représenté avec la même tenue de Goorgoorlou pour symboliser le changement de son statut social, après que son salaire a été réduit à cause de la crise.

¹² Le terme wolof 'bul faale' peut être traduit par des expressions comme 'ne t'inquiète pas' ou 'laisse faire'. Sur ce sujet, lire: Havard 2001a, 63-77.



Figure 3 Deux couvertures des albums de Goorgoorlou : Diek à côté de son mari. © T.T. Fons

triment des vieux goorgoorlous. L'espoir lentement laisse la place à l'énième désillusion : malgré le *sopi*, il doit toujours aller chercher la DQ. De cette façon ironique, T.T. Fons veut communiquer le fait que l'alternance n'implique pas forcément un changement immédiat de la situation et qu'il faut continuer à se plaindre et à contester l'élite politique.

4 Ethnographie et genre: le goorgoorlouisme de Diek

Bien que le rôle de héros principal de la série de Goorgoorlou soit toujours associé à l'éponyme personnage Goor, sa femme Diek est une présence très forte et significative, quoique peu analysée dans toute sa complexité. Et pourtant elle est toujours là, à côté de son mari : si on analyse les couvertures des neuf albums de la série, elle est présente huit fois sur neuf, et pas toujours à l'arrière-plan. À l'intérieur des histoires aussi, elle fait presque toujours son apparition, que ce soit pour réclamer la fameuse DQ à l'approche du déjeuner ou pour assurer la nourriture lorsque Goorgoorlou ne parvient pas à obtenir assez d'argent.

Le nouveau rôle de la femme dans la famille et en général dans la société sénégalaise est un thème très marqué par T.T. Fons, en raison de la formation d'une nouvelle société urbaine en proie à des changements économiques et structurels du point de vue du tissu social. À ce propos, Seck (2017) souligne que le rôle de Goorgoorlou en tant que gagne-pain est au centre de son identité sexospécifique, tandis que la lutte féminine n'est pas prise en considération (2017, 1-2). Il est vrai que le travail non rémunéré des femmes n'est pas le protagoniste absolu de la série, mais il est possible d'observer dans les histoires des pratiques socio-économiques très intéressantes liées au genre, qu'on peut qualifier de 'goorgoorlou des femmes'.

À maintes reprises dans les histoires de Goorgoorlou on se heurte à des pratiques qui peuvent être définies comme des 'affaires de femmes', réglées par une stricte division des rôles féminin et masculin, dont la tontine et la quinzaine des femmes sont deux exemples.

La tontine figure dans l'album *Goorgoorlou : la fin du PAS* (1997), dans l'histoire intitulée *La fortune de Diek*, dans laquelle Goorgoorlou apprend, par hasard, que sa femme Diek possède une grande somme d'argent dont il ignore l'origine. Il s'acharne pour découvrir la source et le montant de cet argent; enfin Diek, mise aux abois, avoue qu'il s'agit de son *natt*, c'est-à-dire sa mise tontine.

Le système de la tontine est une doctrine d'épargne typiquement ouest-africaine, gérée presque exclusivement par des femmes qui se retrouvent périodiquement et chaque mois versent de l'argent dans une caisse commune. La somme des cotisations est remise à tour de rôle à chaque participante en fonction des besoins et des souhaits de chacune, et cet ordre peut aussi varier en cas d'urgence. Ce système assez souple de cotisation collective est ressenti par les gens comme « plus fiable, plus efficace et plus accessible que le système bancaire anonyme, coûteux, et peu sûr en Afrique » (Semin 2007). Grâce à la tontine donc les femmes ont acquis une liberté et une indépendance qui contribuent à la progressive prise de conscience de leurs droits et de la possibilité de s'émanciper. De plus, dans ces groupes humains les relations sociales de confiance et respect sont à la base de ce cercle de solidarité féminine où les mères de famille retrouvent un soutien réciproque : elles se retrouvent régulièrement pour manger ensemble et partager les problèmes communs liés à la gestion de la vie familiale (Semin 2007).

Dans les histoires de Goorgoorlou on observe comment souvent l'argent accumulé est vite dilapidé au profit des fêtes traditionnelles comme la *korité* et la *tabaski* ou au profit des amis et des parents qui demandent un soutien financier. Le personnage de Goorgoorlou en particulier tend toujours vers la satisfaction des besoins actuels, sans se faire trop de soucis pour le futur, sans penser à épargner, tandis que la figure de Diek pousse son mari à travailler, fait appel à des marabouts pour le faire sortir du chômage et enfin participe à des tours



Figure 4 La Tontine de Diek. T.T. Fons, *Goorgoorlou: la fin du P.A.S.* (1997, 17). © T.T. Fons

de tontine pour accumuler des économies. Tandis que Goorgoorlou espère devenir riche d'un seul coup, elle est plus prévoyante et accumule chaque jour pour le tour de la tontine.

Parmi les aventures de Goorgoorlou, émerge plusieurs fois la participation de Diek à un événement appelé la Quinzaine des Femmes. Il s'agit de la Quinzaine Nationale de la Femme Sénégalaise, une manifestation féministe créée en 1980 par Senghor et réintroduite par Wade; formellement, le but de cette manifestation nationale serait d'autonomiser les femmes, aspect dont Goorgoorlou se moque dans l'histoire *La Quinzaine des Femmes*, dans l'album *Goorgoorlou : la fin du P.A.S.* (1997) où l'on peut lire une phrase fortement ironique : « Je haïs les journées de la femme ! [...] chaque année, kinsaine, que veulent-elles ? porter de tiaya¹³ ? » (Fons 1997, 11). Dans l'album *Les années hop* (2001) T.T. Fons fait une nouvelle fois référence à la quinzaine dans l'histoire *Les femmes à l'honneur*, qui voit Goorgoorlou obligé de faire appel à une domestique pour gérer la maison en l'absence de Diek.

Cependant, certains avouent que « les financements octroyés aux associations féminines au moment de la Quinzaine de la Femme sont utilisés à des fins de propagande et de gestion d'une clientèle politique » (Sall 2013, 395). Néanmoins, cette pratique de mobilisation de masse est fortement enracinée dans la culture politique africaine, une pratique de « captation de la société rurale par l'Etat à travers les lignes du mouvement associatif » où « la légitimation du pouvoir en région rurale passe par la promotion féminine » (Lachenmann 2000, 13).

¹³ Note explicative de l'auteur: pantalon traditionnel ample (Fons 1997, 11)



Figure 5 Goorgoorlou confronté à la Quinzaine des Femmes. T.T. Fons, *Goorgoorlou* 1998-2000 : Les années hop (2001, 11). © T.T. Fons

En conclusion, même si le rôle de la femme dans la société et dans l'économie informelle sénégalaise n'est pas un thème central dans l'œuvre de T.T. Fons, parfois le personnage de Diek vient à la ressource de son mari, en démontrant que les femmes sont des membres de la société à part entière.

5 La langue de Goor

L'outil linguistique employé par T.T. Fons est une langue que l'on peut définir, en utilisant une métaphore très connue, une véritable 'mosaïque' de français et wolof, deux langues qui jouissent de statuts bien précis dans la ville de Dakar et à l'intérieur de la société sénégalaise. Dans ce corpus composite on retrouve une panoplie de formes atypiques par rapport au français dit 'standard', qui sont loin d'être quelque chose d'inhabituel en contexte subsaharien, où la langue française est marquée par le phénomène d'acclimatation, c'est-à-dire le fait que « la langue vit et s'adapte à différentes niches écolinguistiques, s'acclimata, se transforme, prend racine » (Calvet 2010, 122). Mais avant de plonger dans une analyse linguistique plus détaillée de la bande dessinée *Goorgoorlou* de T.T. Fons, il faut fournir quelques données sur la situation linguistique sénégalaise et sur des questions sociolinguistiques intéressantes pour notre étude.

Faisons remarquer que le Sénégal est un pays où l'on trouve une vingtaine de groupes ethniques, chacun avec sa propre langue maternelle. Nonobstant le fait que la dénomination de pays 'fran-

cophone' ait du mal à être abandonnée,¹⁴ sur le territoire sénégalais sont tout à fait présentes – et inclues dans la Constitution avec le statut de langues nationales – les langues wolof, pulaar, sérère, diola, mandingue-bambara, soninké et d'autres encore, en plus des langues minoritaires comme par exemple l'arabe classique ou le créole portugais de Casamance (Cissé 2005, 101-2). En vertu de la Constitution, le français est la seule langue officielle, c'est-à-dire la langue de l'administration, de l'éducation et des relations internationales, bien que cette langue ne soit parlée que par une minorité de la population sénégalaise.¹⁵ La langue française a pénétré l'espace linguistique sénégalais à la faveur de la colonisation et ensuite elle a été protégée par une posture essentiellement francophile des Présidents Senghor et Diouf; plus récemment, l'évolution glottopolitique du pays – surtout après l'alternance politique – a vu l'apparition d'un mouvement de revendication des langues dites 'nationales' (Faty 2014, 19-22).

La promiscuité linguistique au Sénégal est fortement influencée par l'urbanisation, en raison des flux migratoires des pays voisins et de l'exode rural. À ce propos, dans leur étude très ponctuelle des pratiques langagières dakaroises, Daff et Dramé (2016) soulignent la nécessité de se focaliser sur la dimension urbaine et présentent une analyse de la communauté de Dakar en tant que 'symbole vivant des langues au Sénégal' et force motrice du plurilinguisme du Pays (152). En particulier, dans cette ville le wolof est une 'langue-outil', langue d'intégration « en pleine effervescence, éclatée entre les dialectes et soumise aux influences des autres langues partageant le même territoire linguistique d'échanges quotidiens » (153). Rappelons que, comme tant d'autres, Goorgoorlou a quitté son village natal pour trouver la prospérité à Dakar. Il doit travailler et s'intégrer dans la communauté locale et pour survivre il lui faut adopter un « bilinguisme minimal wolof-français, [...] un passeport linguistique d'urbanité à Dakar » (154).¹⁶

En particulier donc c'est le wolof, la langue nationale de la majorité ethnique, qui récemment est entré en compétition – outre les langues de l'adstrat – avec le français en tant que langue véhiculaire, surtout à l'oral. L'œuvre de T.T. Fons, dans ce sens, représente donc

14 Pour un approfondissement sur la situation du français en contexte subsaharien, voir Amedegnato 2013.

15 Le site de l'OIF présente les chiffres suivants, pour l'année de référence 2010: 12.861.000 habitants, 3.132.000 locuteurs de français. <https://www.francophonie.org/Senegal-136.html> (2019-12-06).

16 Dans le cas spécifique du Sénégal on peut parler de diglossie emboîtée : un double niveau de diglossie, où « le français est variété haute par rapport au wolof, qui lui-même domine les langues ethniques par son statut et les fonctions qu'il permet d'assurer » (Gadet, Ludwig 2014, 52).

un processus de transcription et de création d'un corpus oral ayant comme conséquence la légitimation d'une 'langue urbaine, d'une culture urbaine et d'une identité urbaine' (McLaughlin 2001, 155). En d'autres termes, on peut suggérer que cette bande dessinée est le témoignage visible du début du phénomène que Schiavone (2018, 30) appelle 'désethnicisation' de la langue wolof. D'après ses études des contextes de communication publique, Schiavone affirme que grâce à « la disjonction entre la langue wolof et ses principes ethnique et identitaire [...] la langue wolof est de plus en plus de facto la langue de la vie publique sénégalaise au sens plus large » (30-1).

Si d'un côté on salue positivement l'émergence d'une langue de cohésion et d'identification nationale, de l'autre il faut bien reconnaître la tendance glottophage du wolof au détriment des autres langues nationales. Historiquement, le phénomène de wolofisation du pays commence très tôt, avec le développement de la production d'arachides dans les territoires des Wolofs à l'époque coloniale, et ensuite avec les confréries mourides, mais plus récemment l'alternance politique, les médias, les migrations et la musique ont joué un rôle significatif dans l'essor de cette langue (Schiavone 2018, 23-4).

La langue utilisée par T.T. Fons dans sa bande dessinée combine le français et le wolof – ce dernier avec une incidence inférieure mais néanmoins significative – mélange qui donne une langue mixte, hybride. La plupart des expressions et mots en wolof ont une note explicative où l'auteur traduit en français ou explique le concept si un mot n'a pas de correspondant direct en français, comme c'est le cas pour les plats typiques ou pour les mots qui relèvent des traditions folkloriques ou religieuses ; cette tendance des auteurs à employer des outils métalinguistiques a été noté par McLaughlin (2001, 166) et Schiavone (2008, 10). Ce fait implique, d'une part, que le public cible est francophone ou ne maîtrise pas forcément le wolof et, de l'autre, que cette 'interférence compensatrice' signale l'impossibilité de filtrer le riche patrimoine culturel du Sénégal à travers une langue (française) monolithique (Schiavone 2008, 23).

Notre point de départ pour une analyse linguistique de l'œuvre de T.T. Fons est la catégorisation mentionnée par Schiavone (2008, 7) et introduite, à l'origine, par Moussa Daff (1998) selon laquelle au Sénégal on trouve un français triptyque: basilectal, mésolectal et acrolectal.¹⁷ Le premier niveau est défini comme 'une collection de faute d'orthographe', le niveau mésolectal serait une sorte de 'français régional' diffus dans la littérature et la presse, et enfin le niveau acrolectal serait la variété parlée par l'élite (Daff 1998).

Le français utilisé par T.T. Fons reste donc éloigné du français 'standard' du niveau acrolectal, car il correspond plus à la variété

17 Daff a adapté au contexte sénégalais la catégorisation introduite par Bickerton 1975.



Figure 6 Goorgoorlou déflaté. T.T. Fons, Goorgoorlou: Serigne Maramokho Guissané (1992, 3). © T.T. Fons

mésoclectale, riche de traits renvoyant à la culture du public cible.

À titre d'exemple, dans la première histoire de l'album *Goorgoorlou et Serigne Maramokho Guissané*, Goor utilise le mot « déflaté » (Fons 1992, 3) au lieu de 'chômeur' : le verbe déflater, en Afrique prend une nouvelle signification, une nuance différente par rapport au sens traditionnel lié à la déflation financière.

Cette nuance linguistique a déjà été identifiée par Thiam (1994), qui parle d'une « variété discursive en usage dans les centres urbains du Sénégal, et particulièrement à Dakar » et étudie « l'incidence des formes du métissage intraphrastique entre français et wolof dans le code mixte urbain des sujets dakarois », en s'interrogeant sur l'existence d'un « usage vernaculaire du mélange wolof-français » pour les locuteurs qui utilisent le français ou le wolof comme véhiculaire mais ont une autre langue première (11).

Dans une interview avec Yvan Amar sur RF1,¹⁸ T.T. Fons affirme que Goorgoorlou est « un personnage qui évolue à Dakar », obligé donc par les événements économico-politiques de devenir « un banas-banas, c'est-à-dire un vendeur à la sauvette » et cela se reflète dans son langage qu'il est donc « un langage propre aux banas-banas ». Parlant de ce type de langage, Papa Alioune Ndao (2002) écrit que de telles « formes populaires de français [...], sorte de sociolecte de survie » – que les locuteurs appellent *toubab ndialaxaani* ou *ifran-*

¹⁸ Interview disponible en ligne: <http://www.rfi.fr/emission/20101217-sapeurs-langue-nourriture-tchadienne> (2010-07-19).

çais débrouillé – peuvent « être considérés, vu leur fonction communicationnelle, comme des technolectes du secteur informel africain » (2002, 62-3).

En ce qui concerne le wolof, T.T. Fons utilise cette langue pour les interjections, comme par exemple : *rek !* (courage ou seulement), *deh !* (expression utilisée à la fin d'une phrase, pour en souligner le contenu), *hé-bin !* (eh bien), *dokh na !* (bravo, super), *waaw !* (waouh). Les plats typiques sont aussi en wolof : *sombi* (bouillie de riz), *guinaar* (poulet), *thiep* (poisson), *yabooy* (hareng), *thiof* (mérrou brun), *thiebou dieune* (riz au poisson), *tiere guinaar* (couscous au poulet), *thiebou yapp* (riz à la viande), *mafé* (sauce à base de pâte d'arachides). Par ailleurs, pour insister sur un mot ou pour rendre plus incisif un concept dans le cas d'un mot isolé dans une phrase en français, T.T. Fons préfère la langue wolof. Mais on peut également trouver des bulles toutes en wolof en contextes informels, comme par exemple dans l'histoire « La rentrée des classes » (*Goorgoorlou et Serigne Maramokho Guissané*, 1992, 16) où un marchand s'adresse à une cliente en disant « Lo fey sama diguène ? » (Dis-ton prix ! Ma sœur) ; tandis qu'en contextes formels l'usage du français est privilégié, même si Goorgoorlou n'arrive pas toujours à maîtriser cette langue parfaitement.

Le langage de Goorgoorlou est aussi influencé par son identité religieuse, donc on trouve plusieurs mots issus de la culture islamique, comme *korité* (la fête qui marque la fin du Ramadan), *tisbaar* (prière de l'après-midi), *ramadan* (Ramadhan), *zakat* (aumône légale, l'un des piliers de l'Islam) et *tabaski*¹⁹ (Aïd al-Adha, fête du sacrifice), ou des interjections comme *inch'alla* (*si Dieu le veut, s'il plaît à Dieu*).

Enfin une dernière singularité linguistique intéressante, mérite que l'on s'y arrête un instant. Souvent dans notre corpus on trouve des mots français écrits d'une façon 'incorrecte', comme si c'était une sorte de transcription phonétiques erronée, comme par exemple :

- Dans *Goorgoorlou et Serigne Maramokho Guissané* (1992) : *bone sourné* (bonne journée) (page 4), *samais* (jamais) (16), *tarante torois* (trente-trois) (29), *bonsour madmassel* (bonjour mademoiselle) (36), *bonsour mousse* (bonjour monsieur) (38) ;
- dans *Goorgoorlou la fin du PAS* (1997) : *sambie* (Zambie) (8), *kinsaine* (quinzaine) (11), *keuleub* (club) (14), *seunome* (jeune homme) (15), *tite siwite* (tout de suite) (17) ;
- dans *Goorgoorlou survivant de la dévaluation* (1999) : *dipolomes* (diplomes) (23), *wenez madame*, *on wa à la maison* (venez ma-

19 La fête de la Tabaski est fréquemment représentée dans les aventures de Goorgoorlou, car le cout pour sa célébration (acheter le mouton, les vêtements...) est sujet d'inquiétude pour les plus pauvres. Pour un approfondissement sur la représentation de la Tabaski dans Goorgoorlou, voir Brisebarre 2009.

dame, on va à la maison) (27), *je vous peressente* (je vous présente) (27), *pombiterre* (pommes de terre) (41) ;

T.T. Fons se sert donc de l'orthographe – qu'il déforme en faisant subir à la graphie standard des transformations – pour créer une auto-parodie linguistique de la prononciation bâclée du petit peuple sénégalais. Il est donc intéressant de noter que la quasi-totalité de ces occurrences correspond à un état d'âme des personnages de colère, d'agitation, de rage, d'indignation ; de plus, c'est justement le protagoniste Goorgoorlou qui utilise le plus ce genre d'expression, lorsque sa rage éclate dans une attaque verbale contre le Gouvernement ou lorsqu'il se plaint avec sa femme. Schiavone (2008) fait référence au même phénomène, qu'elle a identifié aussi dans le roman *Wallu ! (au secours !)* (1990) de l'écrivain sénégalais Nar Sène ; ici Schiavone remarque la présence de nombreux exemples de des transcriptions phonétiques ayant une fonction à la fois imitatrice et parodique par rapport à la prononciation sénégalaise: *sauwaas* (sauvages), *zautori-tés* (les autorités) (2008, 15).

En général on peut définir donc la langue de Goor – en paraphrasant les mots de Repetti – comme une ample palette linguistique allant du français à une langue vernaculaire (*urban speak*)²⁰ riche en 'mauvaises prononciations' françaises et mots empruntés au wolof (2007a, 24).

6 Le double enjeux d'une traduction italienne

L'album *Goorgoorlou, un eroe senegalese*, publié en 2008 en langue italienne par la maison d'édition Lai-momo, réunit une sélection de neuf histoires originellement publiées dans différents albums de T.T. Fons et traduites par Valentina Valle Baroz, avec la collaboration de Sandra Federici (directrice de la revue *Africa e Mediterraneo*) et Elisabetta Degli Esposti Merli. Par rapport à notre corpus, nous n'en avons pu comparer que trois : «L'uomo della strada» («L'homme de la rue», *Goorgoorlou 1998-2000: Les années hop*, 50-6), «Visita del Presidente della Banca Mondiale» («La visite de Wolofson», *Goorgoorlou survivant de la dévaluation*, 1-3), «Bill Clinton a Dakar» («Bill Clinton à Dakar», *Goorgoorlou 1998-2000: Les années hop*, 13-14).

Celotti (2000) et Zanettin (2014) ont analysé dans les détails les difficultés posées par la traduction des bandes dessinées, et ont souligné le fait que les enjeux auxquels le traducteur se trouve confron-

²⁰ Ce 'parler urbain' intègre aussi – surtout dans les derniers albums – des mots anglais issus du substrat musical du rap et de la culture hip-hop, comme le signale Repetti 2007b, 5.

té ne sont pas seulement liés aux contraintes spatiales dérivant des dimensions des bulles, mais sont plutôt liés aux multiples ‘messages iconiques’ du langage non-verbal auxquels le traducteur doit faire attention. En particulier, si le traducteur ne saisit pas la ‘fonction de relais en liaison’, c’est-à-dire la conversation qui relie image et texte, il risque de provoquer une interruption dans l’enchaînement narratif (Celotti 2000, 34). Zanettin (2014, 26) propose une posture de traduction reposant sur une ‘localization framework’ c’est-à-dire un processus de ‘traduction et adaptation des éléments visuels et verbaux pour une ‘localité target’. Il est fondamental donc d’avoir une connaissance culturelle approfondie par rapport au contexte géographique et socio-culturel où se déroulent les aventures des personnages de la bande dessinée à traduire.

En analysant plus en détail la version en italien, on se rend compte rapidement que le texte est visuellement plus fluide : on peut le lire plus aisément car la majorité des phrases et expressions en wolof dans les planches originales ont été traduites en italien.

Nous avons posé cette question à Valentina Valle Baroz, la traductrice italienne, en lui demandant si peut-être cette traduction massive n’avait pas trahi le texte original de T.T. Fons. Sa réponse a été que le but de la traduction de cette BD, établi dans le cadre du projet *Matite Africane* de *Africa e Mediterraneo*,²¹ était de présenter ce texte comme outil éducatif dans les écoles italiennes afin de favoriser le dialogue sur l’Afrique contemporaine. À la lumière de ces constatations on comprend le choix de la rédaction de traduire la majeure partie des textes en wolof, tout en laissant quelques mots, toujours accompagnés de notes explicatives avec la traduction en italien.

Le registre utilisé confirme le choix du public-cible : dans l’impossibilité de rendre en italien la même complicité linguistique ressentie par les lecteurs sénégalais, le ton du texte en italien est informel, avec des expressions familières comme « cos’è sta roba ? » (page 5), « mamma mia ! (8, 11), « toh ! se sapevo... » (26), « cos’è pa’ ? » (27), « vabbè » (31).

En revanche, les noms des plats typiques sénégalais n’ont pas été traduits en italien, tout comme des expressions et interjections ou des salutations, ce qui permet de saisir la pétillante atmosphère ‘dakaroise’ en lisant le texte en italien. On peut aussi noter que les onomatopées qui apparaissent à l’extérieur des bulles n’ont pas changé dans la version italienne, comme par exemple le son d’un car rapide²²

21 Federici, Marchesini Reggiani, Repetti 2002a et Repetti 2002b.

22 Le car rapide est le moyen de transport en commun le plus diffus au Sénégal, qui est désormais devenu un symbole dans le panorama urbain des grandes villes comme Dakar ou St. Louis. Dans l’histoire « Le tourisme intégré », publiée dans l’album *Goorgoorlou survivant de la dévaluation* (1999), Goorgoorlou s’improvise guide touristique pour la belle Marianne Dupont, une touriste française en visite au pays, et en lui mon-



Figure 7 Extrait de l'album traduit en italien. *Goorgoorlou : un eroe senegalese* (2008, 22). © Lai-Momo

qui klaxonne (*ppeiiiiimpp*, 12) ou les hurlements de Diek et une autre femme qui se battent pour Goorgoorlou (*touie, taiii, wooy, tai-ii, taiii*, 15).

Une dernière remarque à propos du lettrage dans les deux œuvres. Notamment, le fait que dans la traduction en italien le lettrage soit fait en utilisant une typographie informatisée aide la compréhension, par rapport à l'original où les textes sont écrits à la main directement par T.T. Fons. Néanmoins, le lettrage classique 'à la plume' valorise l'œuvre et la rend plus dynamique et expressive, en plus de traduire l'intention humoristique de l'artisan-dessinateur-lettreur (Gerbier 2012). Le lettrage mécanique qu'on trouve dans la version en italien, très clair, précis, contrôlé et uniforme, par rapport à la calligraphie chaotique et spontanée de T.T. Fons, apparaît alors comme 'étranger', collé sur les planches, avec lesquelles il ne semble plus dialoguer. D'autres éditeurs ont fait un choix différent à propos du paratexte, comme par exemple dans la traduction italienne de la bande dessinée *Les Mohameds* de Jérôme Ruillier où le lettrage à la main de l'auteur a été adapté en utilisant un caractère typographique très similaire à la graphie de Ruillier (Vitali 2016, 136).

Nous avons vu comment les problématiques traductologiques typiques des bandes dessinées s'ajoutent – dans le cas de Goorgoorlou et du Sénégal – aux défis liés à la langue elle-même, dont la den-

trant un car rapide, il affirme : « les cars rapides, les plus grands tueurs de la ville... méfiez-vous d'eux » (28).

sité et la valeur symbolique sont plus marquantes pour l'identité de la culture d'origine. Le résultat d'une traduction donc ne peut être que dissonant du point de vue strictement linguistique, tout en parvenant à accomplir l'objectif de faire connaître les créations des artistes africains en Italie. Les traducteurs des bandes dessinées africaines se font alors bateliers, chargés de rapprocher les deux côtés de la Méditerranée à coups de correspondances, compromis, notes explicatives et sensibilité poétique pour transporter jusqu'à nous les réalités dramatiques, violentes, émouvantes et universelles cachées sous les dessins et les mots des bédéistes africains.

7 Conclusion

Selon l'analyse de Wallin Victorin (2015), l'univers animé par T.T. Fons et d'autres bédéistes sénégalais peut être interprété comme « faisant partie du moment de manœuvre²³ dans l'identité sénégalaise après la domination coloniale » (244). En outre, elle souligne que Goorgoorlou,

parle Wolof, pratique un Islam à la sénégalaise, s'habille avec des vêtements typiques, il suggère une communauté imaginaire qui s'oppose à une culture orientée vers la France – qui était dominante au *moment du départ* en 1960, quand Senghor avait essayé d'implémenter la Négritude – et que représentait encore le pouvoir dans les années 1990. [...] Les Sénégalais ont adopté, adapté [Goorgoorlou] et l'ont inclus dans la culture nationale.²⁴ (Wallin Victorin 2015, 245)

La facilité de diffusion de la bande dessinée par rapport à d'autres types de medium et l'identification avec le héros semblent faire de T.T. Fons la voix idéale pour critiquer et ironiser sur les choix politiques et économiques du pays. Nous avons vu comment une traduction en italien, malgré le 'mur de verre' créé par les enjeux et les points critiques mises en lumière, peut quand même aider les lecteurs à 're-

23 Wallin Victorin (2015, 245-6) fait référence au travail de Chatterjee, qui préconise un modèle triptyque pour le nationalisme dans les pays non-européens: « moment of departure », « moment of manœuvre » et « moment of arrival ». Voir Chatterjee 1993.

24 « By speaking Wolof, practicing Islam in a Senegalese way, and being dressed in traditional Senegalese clothes, T.T. Fons' Goorgoorlou suggests a vernacular kind of imagined community that contests the more French oriented culture that was dominant at the moment of departure in 1960 when Senghor tried to implement Négritude, and that still in the 1990s represented governmental power. [...] people in Senegal have embraced it, adapted it, made into their own and part of the national culture » (Wallin Victorin 2015, 245).

garder à travers' en se projetant dans un contexte éloigné de leur expérience quotidienne. L'univers narratif du bédéiste sénégalais T.T. Fons représente une véritable anthologie de vies aux marges où les personnages harcelés par le chômage et la détresse sociale incarnent à la fois le désenchantement et la résilience du peuple sénégalais. À travers cet article, nous avons essayé d'explorer le phénomène *Goorgoorlou* sous le prisme de la question linguistique à un moment charnière de la transformation de la société dakaroise/sénégalaise. Dans ce contexte, le wolof cesse d'être moyen d'expression exclusif d'une ethnie pour devenir – sous la plume de T.T. Fons – légitimation d'une nouvelle dynamique sociolinguistique partagée par tous les 'débrouilleurs' des banlieues urbaines.

Bibliographie

Corpus

- Fons, T.T. (1992). *Goorgoorlou: Serigne Maramokho Guissané*. Dakar: Sogedit.
- Fons, T.T. (1997). *Goorgoorlou: la Fin du P.A.S*. Dakar: Atelier Fons.
- Fons, T.T. (1999). *Goorgoorlou: survivant de la dévaluation*. Dakar: Atelier Fons.
- Fons, T.T. (2001). *Goorgoorlou 1998-2000. Les années Hop*. Dakar: Atelier Fons.
- Fons, T.T. (2008). *Goorgoorlou, un eroe senegalese*. Traduzione di Valentina Valle Baroz. Sasso Marconi: Lai-momo.

Critique

- Amedegnato, Ozouf Sénamin (2013). « De quelques paradoxes de la situation du français en Afrique subsaharienne ». Castellotti, Véronique (éd.), *Le(s) français dans la mondialisation*. Bruxelles : EME & InterCommunications, 71-84.
- Bickerton, Decker (1975). *Dynamics of a Creole Continuum*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Brisebarre, Anne-Marie (2009). « Dessine-moi un mouton. Tabaski et représentations graphiques ». Brisebarre, Kuczynski, (éds.), *La Tabaski au Sénégal. Une fête musulmane en milieu urbain*. Paris : Karthala Éditions, 419-33.
- Cassiau-Haurie, Christophe (2010). « La bande dessinée en Afrique. Un siècle d'histoire ». URL <http://africultures.com/la-bande-dessinee-en-afrique-10365/> (2019-11-27).
- Calvet, Louis-Jean (2010). *Histoire du français en Afrique*. Paris : Editions Ecri-ture.
- Celotti, Nadine (2000). « Méditer sur la traduction des bandes dessinées : une perspective de sémiologie parallèle ». *Rivista Internazionale di Tecnica della Traduzione/International Journal of Translation*, 5, 29-61.
- Chatterjee, Partha (1993). *The Nation and its Fragments : Colonial and Postcolonial Histories*. Princeton University Press.
- Cissé, Mamadou (2005). « Langues, état et société au Sénégal ». *SudLangues*, 5, 99-133.
- Daffé, Gaye ; Diop, Momar-Coumba (2004). « Réformes économiques et environnement institutionnel : la politique industrielle et commerciale ». Diop,

- Momar-Coumba (éd.), *Gouverner le Sénégal. Entre ajustement structurel et développement durable*. Paris : Editions Karthala, 95-128.
- Daff, Moussa (1998). « Le français mésolectal comme expression d'une revendication de copropriété linguistique en francophonie ». *Le Français en Afrique*, 12. URL <http://www.unice.fr/ILF-CNRS/ofcaf/12/Daff.htm> (2019-12-07).
- Daff, Moussa ; Dramé, Mamadou (2016). « Dakar, métropole et capitale de la stabilisation du plurilinguisme dominant au Sénégal ». *Le Français en Afrique*, 30, 151-61.
- Dieng, Amady Aly (1996). « Le Sénégal au-delà de l'ajustement structurel: Pour une stratégie de développement fondée sur des forces populaires ». *Africa Development / Afrique Et Développement*, 21(2/3), 43-6.
- Diop, Momar-Coumba (2008). « Présentation : Mobilités, Etat et Société ». Diop, Momar-Coumba (éd.), *Le Sénégal des migrations. Mobilités, Identités, Sociétés*. Paris : Editions Karthala ; Nairobi : Onu-Habitat ; Dakar : CREPOS, 13-36.
- Diop, Momar-Coumba ; Diouf, Mamadou (1990). *Le Sénégal sous Abdou Diouf: Etat et société*. Paris: Editions Karthala.
- Diop, Momar-Coumba ; Diouf Mamadou ; Diaw A. (2000). « Le Baobab a été déraciné. L'Alternance au Sénégal ». *Politique Africaine*, 78(2), 157-79.
- Diouf, Makhtar (1992). « La crise de l'ajustement ». *Politique Africaine*, 45, 62-85. URL http://www.politique-africaine.com/numeros/045_SOM.HTM (2019-11-27).
- Faty, El Hadji Abdou Aziz (2014). « Politiques linguistiques au Sénégal au lendemain de l'Indépendance. Entre idéologie et réalisme politique ». *Mots. Les langages du politique*, 106. URL <https://journals.openedition.org/mots/21747>. DOI <https://doi.org/10.4000/mots.21747>.
- Federici, Sandra ; Marchesini Reggiani, Andrea ; Repetti, Massimo (a cura di) (2002a). *Matite africane. Fumetti e vignette dall'Africa*. Sasso Marconi : Lai-momo, Bologne : CEFA.
- Federici, Sandra ; Marchesini Reggiani, Andrea ; Repetti, Massimo (a cura di) (2002b). *Matite africane. Percorsi di avvicinamento a realtà africane. Fumetto e vignetta satirica*. Textes de Michel Agier, Maric-Éric Gruénais, Jolanda Guardi, M. Repetti. Sasso Marconi : Lai-momo ; Bologne : CEFA.
- Gadet, Françoise ; Ludwig, Ralph (2014). *Le français au contact d'autres langues*. Paris : Ophrys.
- Gerbier, Laurent (2012). « Le trait et la lettre. Apologie subjective du lettrage manuel ». *Comicalités*. URL <http://journals.openedition.org/comicalités/1202> (2019-11-27).
- Havard, Jean-François (2001a). « Ethos 'bul faale' et nouvelles figures de la réussite au Sénégal ». *Politique Africaine*, 82(2), 63-77.
- Havard, Jean-François (2001b). « 'Goorgoorlou' di T.T. Fons, figura sociale del Senegal contemporaneo ». *Africa e Mediterraneo*. Dossier Il Fumetto Africano 37, 37-41.
- Havard, Jean-François (2004). « De la victoire du 'sopi' à la tentation du 'nopi' : 'Gouvernement de l'alternance' et liberté d'expression des médias au Sénégal ». *Politique africaine*, 96(4), 22-38. DOI <https://doi.org/10.3917/polaf.096.0022>.
- Jacquemot, Pierre (1983). « Le FMI et l'Afrique Subsaharienne : une critique des politiques d'ajustement ». *Le Mois en Afrique*, 18, 107-20.
- Lachenmann, Gudrun (2000). « Structuration par genre de l'enchâssement trans-local de l'économie. Exemples d'Afrique de l'Ouest ». *Bulletin de*

- l'APAD, 20. URL <http://journals.openedition.org/apad/228> (2019-12-07).
- Loumpet-Galitzine, Alexandra (2001). « Ibrahim Njoya, maître du dessin Bamoun ». Pivin, Jean Loup; Fall, N'Goné; Saint Leon, Pascal Martin (éds), *Anthologie de l'Art en Afrique au XXème siècle*. Paris: Revue Noire Éditions, 102-5.
- McLaughlin, Fiona (2001). « Dakar Wolof and the Configuration of an Urban Identity ». *Journal of African Cultural Studies*, 14(2), 153-72. DOI <https://doi.org/10.1080/13696810120107104>.
- Ndao, Papa Alioune (2002). « Le français au Sénégal : une approche polynomique ». *SudLangues*, 1, 51-64.
- Repetti, Massimo (2007a). « African Wave. Specificity and Cosmopolitanism in African Comics ». *African Arts*, 40(2), 16-35. DOI <https://doi.org/10.1162/afor.2007.40.2.16>.
- Repetti, Massimo (2007b). « Ligne claire e inchiostri neri: il fumetto dell'afrika francofona ». *Constellations francophones, PubliForum*, 7. *Actes des Journées de la francophonie Gênes-Vérone 2004-2007*. URL http://www.publiForum.farum.it/ezone_articles.php?art_id=55 (2018-04-10).
- Sall, Aminata (2013). « Abdoulaye Wade et ses projets pour les femmes. Entre parité et financement ». Diop, Moumar-Coumba (éd.), *Le Sénégal sous Abdoulaye Wade*. Paris : Editions Karthala, 383-408.
- Schiavone, Cristina (2008). « Plurilinguismo e francofonia in Senegal : contatto, interferenza e mediazione linguistico-culturale nello spazio francofono ». *InterFrancophonies*, 2, 1-36. URL http://www.interfrancophonies.org/schiavone_08.pdf (2019-11-27).
- Schiavone, Cristina (2017). « Les mots du patrimoine au Sénégal. Une perspective lexicoculturelle pour une francophonie africaine diversitaire de facto et de jure ». *Le Français en Afrique*, 31, 147-59. URL <http://hdl.handle.net/11393/241698>.
- Schiavone, Cristina (2018). « Slogans de la société civile, diaspora, médias sénégalais: la langue comme miroir d'une identité nationale en affirmation par le bas ». *Aspects linguistiques et sociolinguistiques des français africains*. Roma : Sapienza Università Editrice, 21-34. URL <http://hdl.handle.net/11393/247897>.
- Seck, Fatoumata (2017). « Goorgoorlou, the Neoliberal Homo Senegalensis ; Comics and Economics in Postcolonial Senegal ». *Journal of African Cultural Studies*. DOI 10.1080/13696815.2017.1323628.
- Semin, Jeanne (2007). « L'argent, la famille, les amies: ethnographie contemporaine des tontines africaines en contexte migratoire ». *Civilisations*, 56, 183-99. URL <http://journals.openedition.org/civilisations/636>; DOI <https://doi.org/10.4000/civilisations.636>.
- Sy, Seydou Madani (2009). *Les régimes politiques sénégalais de l'indépendance à l'alternance politique 1960-2000*. Paris : Editions Karthala.
- Thiam, Ndiassé (1994). « La variation sociale du code mixte wolof-français à Dakar : une première approche ». *Langage et sociétés*, 68, 11-34. DOI <https://doi.org/10.3406/lsoc.1994.2655>.
- Vitali, Ilaria (2016). « Tradurre la bande dessinée migrante. Il caso de *Les Mohamed* di Jérôme Ruillier ». *Il Tolomeo*, 18, 127-44. Venezia: Edizioni Ca' Foscari Digital Publishing. DOI <https://doi.org/10.14277/2499-5975/Tol-18-16-9>.
- Wallin Wictorin, Margareta (2015). « Comics in Postcolonial Senegal. Suggesting and Contesting National Identity ». La Cour, E. ; Magnussen, A ; Platz

Cortsen, R. (éds), *Comics and Power. Representing and Questioning Culture, Subjects and Communities*. Cambridge Scholar Publishing, 244-62.
Zanettin, Federico (2014). *Comics in Translation*. London ; New York : Routledge.

A Caribbean Reading of American Cultural Idealism Kamau Brathwaite's Poetry Meets Claudia Rankine's Lyricism

Derrilyn E. Morrison

Middle Georgia State University, USA

Abstract In *Middle Passages*, Edward Kamau Brathwaite's poetic discourse propels the reader through the landscape of a postmodern American society where the cultural achievements, despite the historical suffering of modern African American people, are regathered and offered through the poetic lens of *re-memory* as an American artifact of excelling cultural value. In this paper, Brathwaite's poetic discourse joins that of Claudia Rankine, whose *Don't Let Me Be Lonely* offers a contemporary poetic confrontation between the American media's distillation of history and the poetic *re-memory* of those events, through the eyes of the Black community. The collections maintain strong political overtones in their historicizing of the suffering that African peoples have endured wherever they are in the black diaspora. Read together, they challenge the mythological depictions of mainstream America as a nation that embraces cultural difference, while upholding the need for continuing a discourse that contests mainstream representations of the status quo of the black American community.

Keywords Kamau Brathwaite. Claudia Rankine. Middle Passage. Black American literature. Memory.

Summary 1 Introduction. – 2 *Middle Passages*: A Memorialisation of Black American Identity. – 3 *Don't Let Me Be Lonely*: History and Identity at the Limits of Social Engagement. – 4 Conclusion.



Peer review

Submitted	2019-05-16
Accepted	2018-09-14
Published	2019-12-19

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Morrison, Derrilyn E. (2019). "A Caribbean Reading of American Cultural Idealism. Kamau Brathwaite's Poetry Meets Claudia Rankine's Lyricism". *Il Tolomeo*, 21, 231-248.

DOI 10.30687/Tol/2499-5975/2019/21/022

1 Introduction

Caribbean poets living in America have had a decades long history of struggling to embed themselves into the literary landscape of the American canon. Those who are successful to a moderate degree find themselves in anthologies which label them as African Americans, and in carefully select works that fit mainstream theories. On the other hand, recent acknowledgement of these poets by way of contemporary black diaspora studies reflect on the authenticity of their cultural offerings and point to the way they are largely concerned with the confrontation between the individual and the society in which they live. In this embattled site of modern Caribbean American poetics, the Caribbean connection seems to thin out, get lost or, at best, experience a transformation. A pertinent example lies in the poetry collections of Edward Kamau Brathwaite and Claudia Rankine, who both carry the double identity as Caribbean and African American poets. While Rankine still lives in America, and Brathwaite has returned home to the Caribbean, their work can properly be read together as contemporary poets whose collections speak to diaspora concerns and issues.

Brathwaite's academic and poetic journeys have shuttled him back and forth between his home in the Caribbean, Africa, and North America. Ever the historian, Kamau Brathwaite has published poetic works that have always been concerned with the history of the black community, highlighting important cultural events that have shaped or been shaped by their presence and creativity. In a different way, Claudia Rankine's collections also show the communal space of the black diaspora as a site of struggle for the minority individual, whose very existence is at risk. Both poets are concerned with affirming identity and selfhood as integral to their poetic discourse. A reading of Brathwaite's *Middle Passages* (1993) alongside Rankine's *Don't Let Me Be Lonely* (2004), through the poetic device of *re-memory*, in Toni Morrison's sense of the word, transports readers across time and space. It serves as a recording of the poets' insistence on remembering the sacrifice of lives, the price paid for negotiating our modern-day existence.

In *Middle Passages*, Brathwaite's poetic discourse propels the reader through the landscape of a postmodern American society where the modern generation of African American people are represented as a group of minority Americans, suffering in a land which has been built on the proclamation of liberty and equality for all. Brathwaite's discourse on human suffering joins that of Claudia Rankine whose contemporary poetic collections are strident in their call for social change. In *Don't Let Me Be Lonely*, Rankine's discourse confronts historical events that, under the powerful forces of *re-memory*, serve to create a docudrama of the horrors that minority groups in Amer-

ica face daily. Readers come to realize that nothing is safe anymore from the machinations of mainstream social media; not the individual self, not even one's death. As a combined collection, Brathwaite and Rankine's poems are relentless in their confrontation with the way the dominant culture in American society creates cultural myths that help to maintain its status quo as the real America.

2 Middle Passages: A Memorialisation of Black American Identity

Brathwaite's *Middle Passages* recalls his *Rights of Passage* collection published two decades earlier. In the latter, Brathwaite's poetic discourse on the effects of the Middle Passages of slavery on peoples of the black diaspora anthologizes their search for home and identity, creating a presence for this community in world literature that counterpoints their absence in the conventional pages of world history. The poetry collection represents the peoples of African descent as a people, not slaves of white dominated societies, and it questions the legitimization of slavery through the political processes of capitalism. Taking a step ahead in *Middle Passages*, Brathwaite's poetic discourse carries the reader decades forward into a postmodern American society.

The *Middle Passages* collection is composed of fourteen poems which, when read together, create a montage of history documenting the lived experiences of African American people, a people whose presence is largely erased from conventional historical and legal documents. The poetpersona in Brathwaite's *Middle Passages* (1992) travels across the black diaspora from North America to the Caribbean, creating a psycho-dramatic landscape that reflects on the process of identity formation, as it transforms through various historical moments of oppression and injustice. Brathwaite composes the poems so that they start out as praise poems glorifying the cultural artistes of his time but underlying each movement of the poems the speech act of the poetpersona invokes anew the spirit of rebellion that fired the black community's response to the injustices that prevailed. Commenting on the poetic composition of Brathwaite's work, including *Middle Passages*, Joan Dayan speaks to the poet's representation of history, "through relics, through tokens or trappings of past histories" (Dayan 1994, 728). Dayan points out, also, the politically infused language that drives his work, saying: "Brathwaite knows that resistance lies in naming the gods, reclaiming the bodies, repeating but also re-defining history" (728). "Repeating but re-defining history" is the job of the Caribbean poet whose compulsion lies in naming the thing into being in order to qualify its *raison d'être*.

Middle Passages, in effect, creates a memorialization of the events that have shaped black identity in the postmodern world of the post-

World War II generation. The poet's linguistic sleight of hand wields the pen as he beats the drums of Africa alongside the stringed instruments of the modern jazz band, creating structural shape and form for the poems. The ever-present jazz musical trope in the poems foregrounds the "principle of repetition and difference," which calls to mind Henry Louis Gates' description of the "practice of intertextuality" in his discourse on the "black vernacular forms of Signifyin(g)" (Gates 1989, 82). Gates' discussion speaks of the relation of identity inscribed in the use of the African American words 'signify' and 'signification' and their English homonyms, and he cites the importance of the "repetition of a word with a change denoted by a difference in sound" and of the "ambiguity" this difference creates, that is "the play of differences generated by the unrelated concepts, the 'signifieds', for which they stand" (Gates 1989, 45). Brathwaite's poetry collection shares moments that are used to signify the cultural erasure of black history and the poet's will to re-inscribe the 'signified' presence, and this becomes a heuristic blueprint for all the poems in this collection.

The musical form of Brathwaite's poetic composition complements the poetic construction of language in *Middle Passages*, as Brathwaite intentionally creates a saturation of music and speech, the one dependent on the other in the process of producing the individual poems. Additionally, the poems' structural doubling creates a collage effect on the musical composition, similar to Michael Jarrett's discussion of "jazz *satura*" (Jarrett 1999, 31). According to Jarrett's use of the term, *satura* describes the mix of musical generic forms that constitute the "founding image" of jazz (31). No doubt, for experienced readers, *satura* also holds echoes of the word *saturation*, which Stephen Henderson uses in his discussion of African American poetry. In general, *saturation* describes the insistence with which the work communicates a quality of blackness, through its use of black cultural forms – music, speech, dance, and art. As the rest of this paper shows, in the poetic construction of language in *Middle Passages*, Brathwaite intentionally creates a saturation of music and speech, the one dependent on the other in the process of making meaning.

The opening poem "Word Making Man" is dedicated to Cuban poet Nicolás Guillén. The poet uses it to highlight the political intent of his own work, which rejects the false mythologies of America as a land of the brave and free. The title creates a foreshadow that refers to Guillén as political activist and poet, Guillén being the first representative of *poesia negra* (black poetry) in Cuba. The menace is picked up in the fourth stanza of the poem, where Brathwaite's poetpersona aligns himself with Guillén as he declares: "But i know that we are watching in a long circle for the dawn | & that the ruling class does not wait at bus stops | & I know that we are watching in a long circle for the fire" (3). The slow steady cadence of the speak-

ing voice invokes memories of historical abuse and injustice against the black communities, in the Caribbean, in Latin America, and important to the present moment of the poem, in the land of America where the poet resides.

Brathwaite uses his poetpersona in the poem to call for recognition of the role that the history of slavery has played in degrading the black diaspora. Setting the stage for the rest of the poems in the *Middle Passages* collection, it chants into being the names of people, places, and events in black history: “black little rock, the mau mau, emmet till | guevarra & the beaten skulls of biko & Lumumba” (5). The poetic chanting embeds the names in the readers’ memory, forcing us to remember the unspeakable atrocities that the names represent. The poetic string of names fingered like the beads of a rosary become an incantation or an invocation to cleanse the conscience of the nation: we remember the struggle against racial segregation in schools in Little Rock, Arkansas, 1954-57; the “mau mau” rebellion against colonial rule in Kenya, 1951-54; the history of violence in the American south embodied in the brutal murder of fourteen year old Emmet Till in 1955; the Cuban revolution against the Baptista regime, represented by Che Guevara, 1959-67; the fight against apartheid in South Africa, in the person of Stephen Bantu Biko, 1977; and finally, the 1961 assassination of Patrice Lumumba, the first Prime Minister of the Democratic Republic of Congo.

All the poems in *Middle Passages* are heavily invested in transforming the history of negation and injustice that brands the black diaspora with shame. The interstices between music and memory create moments of rupture through which the poetic eye re-visions history from the perspective of the black diaspora in America. In “Duke: Playing Piano at 70” (21-8) the poem invokes the famous jazz musician, Duke Ellington, on several levels. First, the poem reminds readers of Ellington’s noteworthy contribution to American musical performing arts as the first jazz musician to create an elaborate performance composition that became an annual fare at the famous Carnegie Hall, beginning with the 1943 debut of his *Black, Brown and Beige* (Rohlehr 1981). Existing biographical records mark him also as receiving international accolades for his lifetime achievement in naming, recording, and contextualizing the lifetime experiences of his people (Stein Crease 1981). Second, it marks with ironic precision the disdain that Ellington garnered despite this accomplishment. Finally, but most important, Brathwaite’s own poem, in naming Ellington, comes into relation with Ellington’s music, so that as one they stretch forward in time in their dedication to telling and re-telling African American history, creating anew the contexts, and debunking the lies of mythical America.

A close examination of the poem “Duke: Playing Piano at 70” shows Brathwaite going beyond highlighting the cultural accomplishments

of the black community in America. Through its representation of a jazz performance by Ellington, the poem itself becomes a jazz performance, riffing on a melody that calls out moments of glory in the history of American music made by black musicians. The poetpersona recalls the opening moment of one performance:

The curtain psyching up
& the lights swimming down into such sweet thunder of
silence
& each time is like that creak before birth (24)

What the musician's performance gives "birth" to is history, the distillation of lived experiences through the poetpersona's *re-memory* of communal history. Throughout the poem, the musicians are named individually, each name on its own line. The poem creates for each band member a presence that signifies the accomplishment of a community and defies the definitions that are color prescriptive within mainstream society.

Braithwaite's poem is composed like fragments of memory being awakened. In much the way Ellington gave recognition to individual band members, the poem's musical performance awakens memories of the talented black musicians in Ellington's band who, ironically, were featured at whites-only nightclubs in New York, during the Harlem Renaissance. In the poetpersona's description of Ellington's jazz performance, one fragment of the poem re-members Bessie Smith, the communally acclaimed "empress of the blues," who is described as bursting on the scene, under "Super Nova Headlights" (23), the words written in all caps. Readers hear again the signature chant as the poetpersona names the cities that Smith represents in her person, as one who has lived and experienced the atrocities that African Americans face on a daily basis. Bessie Smith's death, named in the poem, marks the death of many African Americans throughout history down to the time of her passing. Each city is given its own line space in the poem:

Watts
St Louis
Selma Alabama
Chicago
Montgomery Bus Boycott
Cairo
Where they most nearly kill you (23)

The line-up of names here represents the un/documented history of racism inflicted upon the community through the speaker's remembering not just of Bessie Smith, but of cities that have gone down in

history as strongholds of racism against blacks. It places her in multiple African American neighborhoods and cities over a period of time and includes the memory of her untimely death in Memphis, Tennessee, in 1937.

The poetpersona's invocation of "Watts" in the poem becomes a litany of name calling which memorializes the well-known history of racial segregation and race riots that broke out in black neighborhoods across America. On August 11, 1965, race riots broke out in Watts, on the heels of a confrontation between a black motorist and a white policeman. The poetpersona's reference to the place thereby recalls the economic poverty that haunted its inhabitants and the frequent incidents of police brutality and racism which marked the city as a hostile and violent place to African Americans. For the poetpersona, the memory of Watts triggers a recalling of other riots all over the United States of America, from North to South: Bloody Sunday in Selma, Alabama, 1965; the Chicago riots, 1968; and the earlier Montgomery bus boycott, 1955-56. The city of Cairo in the poem bridges past and present, Cairo being the capital of ancient Egypt and the name of the modern city in Illinois, USA. Its naming invokes the history of slavery in Egypt and the African diaspora, thereby re-defining the history of edgy racism and violent lynching against black people who stood their ground for civil liberties in postmodern times in the American city of Cairo, Illinois, USA.

Shifting grounds poetically, Brathwaite uses this fragment of "Duke: Playing Piano at 70" also to create a memorialization of African American leaders like Jesse Jackson and Martin Luther King whose political influence is still felt today, in postmodern American society, some fifty years and more beyond Bessie Smith's time. In a dramatic re-enactment of American racism against Jackson, civil rights activist and Baptist minister, candidate for the Democratic presidential nominations in 1984 and 1988, the poetpersona recalls Jackson's personal and political struggles:

run Jesse **run**
Jesse **run** Jesse
run (24)

The verb "run" is in bold typeface, marking the daring act of political will as well as the urgency of the threats against his life and the need to act with perspicacity. The poetpersona recalls the hurting taunts he faced throughout his lifetime, his political career no exception: "*you're nothin. you're from no. | body | 3rd class servant class got-no-class under-class*" (24). The italic script marks the repeated jeers against Jackson who was stigmatized from birth by being born out of wedlock and alludes to his famous speeches in which he recited the "I Am - Somebody"

poem, which was written by William Holmes Borders in the fifties.¹

Toward the end of this poetic fragment recalling Jackson's activism, the poetpersona aligns his life's mission with that of his contemporaries, emphasizing the need to "*keep hope alive of the right to continue the dream | about our rightful place at the table*" (24). Under the powerful force of *re-memory*, his invocation of Jackson's political speeches, becomes one with Martin Luther King's powerful "I Have a Dream" speech and Langston Hughes' poem "I Too," offering a vision that is embraced by the entire black community in America, a vision for which King was eventually assassinated. Placing Hughes' poem within the poetic line draws readers attention to the power of the poetic word, that it could then become a striking foreshadow of the field of twenty first century American politics. The poetic fragment ends with a commentary on the effect that these memories have on the poetpersona (and the readers by extension). He says:

The curtain psyching up
& the lights swimming down into such sweet thunder of
silence
& each time each time is like that creak before birth. (24-5)

The imagery in these lines powerfully enacts a moment of recognition and revelation, apropos to a moment of epiphany. It dramatically challenges and transforms history, lifting the "curtain" of darkness, or bracing up the mind in preparation for ("psyching up") the historic moment that calls forth a new identity. The poem in itself becomes a transforming and transfixing moment in history.

Brathwaite's memory of Ellington's jazz performances clearly becomes a living force, a catharsis that releases the distillation of history throughout the poem. His reference to "the old man's hands," repeated with jazz variations throughout the poem, is a poetic strategy that swings the reader from one moment in history to another. Recalling and re-aligning these moments, the poem thereby contests conventional records that erase or otherwise negate the powerful influence of African American singers, musicians, dancers, and political ambassadors in the American halls of fame. The poetpersona describes Ellington's musical performance as a majestic act of re-creation. As the elderly musician "plays the tune," being remembered (26), his hands are seen "striding through the keyboard sidewalks alleyways & ages" (27); he effortlessly and masterfully brings together in that one act the community of African Americans at all levels. The poem ends with a

¹ Cf. "Honoring the Legacy of Rev. Dr. Williams Holmes Borders and the Borders Family." *SweetAuburn Works*. URL <http://www.sweetauburnworks.com/honoring-the-legacy-of-rev-william-holmes-borders-the-borders-family/> (2019-11-27).

final description of Ellington's hands as he might have performed at Carnegie Hall, with youthful vigor. The poetpersona recalls:

His hands are playing every Tricky Nanton book in town
black black Black Bottom stomp
diminuendo honey beige & hallelujah brown (28)

Just as Brathwaite's musical performance brands the present moment with the sounds of the past, the jazz structure of the poem allows him to create a montage of black history that defies ignoring.

The poem presents each musician/singer/artist associated with a city or cities, each city a living witness to and a condemnation of the atrocities endured by generations of black people everywhere. In musical fashion the poetpersona recalls too the politically salient moments in African American history through his *re-memory* of those who like Jesse Jackson and Martin Luther King refused to be discounted or not counted at all. Both "Word Making Man" and "Duke: Playing Piano at 70" carry the signal reminder that marks all of Brathwaite's collections: the sublimation of the voice of the living persona for that of the dead ancestor who joins him in mourning the attacks against racial pride and heritage, as well as celebrating the cultural achievements of the African American community. In each poem, the poetpersona's voice becomes one with the voice of the dead musicians and artistes he recalls, whose performances join his to become the living voice of history.

Powerful as it is, Kamau Brathwaite's *Middle Passages* collection is not singular in its achievement but is part of a communal reckoning taking place in black communities of the Caribbean diaspora today. The American community of Caribbean poets are ever conscious of the double standards that apply across borderlines. Their poetic re-membering of American lived experiences are tinged with ironic revelations of the true state of affairs in American society. In conversation, therefore, with Brathwaite's *Middle Passages*, Claudia Rankine's *Don't Let Me Be Lonely* is relentless in its confrontation with the way the dominant culture in American society creates cultural myths that help to maintain its status quo. Rankine's American lyric collection demonstrates the urgency, and sets about fulfilling its own demand, for a new poetics that can properly record the cultural malaise that endangers all humanity.

3 **Don't Let Me Be Lonely: History and Identity at the Limits of Social Engagement**

Three years before publishing *Don't Let Me Be Lonely*, Claudia Rankine's third collection of poetry, *Plot* (2001), was released. The latter

collection creates a record of the poet's preoccupation with the signifying moment in the life of the individual, whereby the poetic proclivity to naming and identifying recontextualizes the experience of the wider black community. From the opening fragment of *Plot*, the reader can see that the poet's thrust is to create a body, literally, for her new poetry. As she struggles to gain access to a pre-verbal conception of self, the autobiographical persona carves images with surgical precision, invoking and re-membering all the parts of the conventional poetic discourse of identity. The "birth" of this new poetic body has left a "signifying" mark on the walls of literary history and this new poetic discourse is further re-configured in Rankine's *Don't Let Me Be Lonely*.

Driven by the poetic force of *re-memory*, the poet creates a mosaic of events that serves to reconstruct, even re-align, the conventional records of mainstream media. The first page of the collection positions a comment from Aimé Cesaire as epigraph at the top of the page. The quote from Cesaire encourages active participation in life, in the making of history. In Rankine's text, it speaks to the danger of complacency and unquestioning acceptance which accompany the media's propagation of the lived experience so that it becomes mere spectacle for the American audience. The signature blank spaces at the bottom of the epigraph merges with the blank spaces three pages over, where there is nothing but space and the photo of a television set at the bottom of the page. This deliberate manipulation of space and technology creates an opening for questioning the familiar medium of communication in every American household. It nudges readers into assuming a conscious frame of mind as they view Rankine's poetic docudrama of life, aligning them with the autobiographical poetpersona who contests the media's representation of contemporary history.

Don't Let Me Be Lonely speaks on a dying American society and it is laced with cynicism. In the first fragment following the epigraph, the poetpersona explains that the experience of death or dying was personally alienating to her from as far back as childhood, and the third grade in school. She says: "people only died on | television - if they weren't Black" (5). Rankine's poetpersona is making the point that the media socializes the collective black individual to experience "death" as a spectacle for the entertainment of the American household; perhaps, "death", as an experience, is only real when it is fed by the media and becomes an event worthy of mention, as a happening or a fact. Another childhood memory in the same fragment counterpoints this idea. She notes that there was something distant and foreign about the experience of death even when a family member died, as in the case of the death of her father's mother who lived "back home" in Jamaica. Struck by her father's "aloneness", she says, "I climbed the steps as far away from him as I could get", and then

she explains: "His mother was dead. I'd never met her. It meant a trip back home for him. When he returned he spoke neither about the airplane nor the funeral" (5). The alienation the child experiences is brought about partly by her growing up in America, away from her "home" in the Caribbean. As a child she was thus taught that death is a part of the natural experience of living. You cross the bridge in between and move on without public displays of grief.

The suggestion in this poetic fragment, early in the collection, is that death is a doubly alienating experience for the black child growing up in America. The television coverage of funerals excludes the black individual, and within the family it is inscribed as a private event. They do not share in the communal experiences of living and dying that are represented by the lens of mainstream history. In the poetic collection, the loneliness of the individual becomes a symptom that marks him/her as already dead or dying. The poet brings together narrative and lyric fragments of experiences that serve to represent the psychic disorientation which haunts the poetpersona who sees signs of death, violence, and destruction around her, and refuses to sit back as mere spectator.

The death of the collective individual in *Don't Let Me Be Lonely* speaks gruesomely about a society that has already died. Conversations in passing; personal interactions with friends, colleagues, neighbors; immediate thoughts and musings that follow televised accounts of social, political and historical happenings in America; all serve as more than setting or context. They are catalyst for the poetic discourse. The poetic fragments go back and forth between the inner and outer consciousness of the poetpersona whose refusal to take a spectator position, as encouraged by Césaire, marks the life changing events unfolding in contemporary American society. They move relentlessly forward in a cinematic roll, recreating televised snapshots of news accounts and documentary, forcing the reader to review them critically, see them anew first as fragments and then as a collective whole. It is hard to drag the eye away from the photoscreen as she creates her mosaic of grief that by intent either outrages or shocks the reader into becoming active participant in the events, personal and historical, that are replayed by the poetic account.

Rankine makes no pretence that her poetic re-collection of memory in *Don't Let Me Be Lonely* is intentionally political. The introductory 20 pages (of this 131-page book) give the impression of the poetpersona's mental rambling, a seemingly inconsequential mutter, but one page over, readers come face to face with the political subtext: the death and dying of the marginalized black community. A few pages into the collection, she takes issue with the media's complicity in creating a culture of paralysis, through its dissemination of what the collection criticizes as "the American fantasy" of life (25). She criticizes this wholesale production of cultural paralysis highlighting the

complacency with which individuals become mere spectators. Noting the mindlessness that afflicts viewers, the poetpersona explains: “we can just lie back, close our eyes, and relax”; postponing the moment when we start living because the television allows us to choose the channel we want, knowing that “[our] life is waiting” (24-9). Her sarcasm marks her rejection of the attitude, subliminally imposed by the media-driven society, which allows individuals to step safely around sociopolitical issues as if they don’t exist, or as if they don’t personally apply.

The subconscious telemessages carry the awareness that history is filled with examples of a lack of humanity in a world that claims to be humane, a world that does not care. There is an undercurrent of sadness that fuels this poetic discourse; a sadness that is experienced as a life sentence to death in the body of the poetpersona. Rankine proclaims: “Cornel West makes the point that hope is different from American optimism” (21), and she then uses West’s comment as a platform for launching her own criticism of the Bush Presidency, a time when Americans were in the “throes of our American optimism,” she says (21). The poet’s memory of a televised death of a black man who was brutally lynched in 1998, creates the opportunity for her to make direct reference to the political manoeuvring of the president, as he offers a guarded response to this event on national television. At the bottom of the page, and on the following page, the poet posts three graphic images representing media photos of the day, including a photo of the victim, James Byrd Jr., an African-American who “was murdered by three white supremacists, in Jasper, Texas, on June 7, 1998” (Boyd 2018).² His was a grisly murder and it was reported on by prominent news media of the day, CNN and Fox News among them, yet, in the televised account, president Bush said that he could not remember “if two or three people were convicted” in this case. “*You don’t know because you don’t care,*” the poetpersona says aloud, “to the television screen,” speaking, she says, with the authority of her mother’s voice, as it “swells and fills [her] forehead” (21). In the reference to “the authority of her mother’s voice,” the poet aligns her voice with the voices of her maternal ancestry, the voice of the black woman who speaks out and speaks truth without apology.

Rankine’s use of the poetic device of *re-memory* in this poetic fragment allows her poetpersona to experience a multiplicity of voices speaking all at once through her, and she offers this performance as a way of validating that the personal is communal experience. The voice of Cornel West, renown African American author and social critic, acts as a trigger in this instance. Reaching back to earlier memo-

² Burch, Audra, “In Texas, a Decades -Old Hate Crime, Forgiven but Never Forgotten”, *New York Times*, July 9, 2018.

ries of the poet's Caribbean mother chiding her daughter for her inattentiveness to important details, the voices move forward to merge and find embodiment through the voice of the poet, and she tells us that this embodied voice "takes on a life of its own: *You don't know because you don't bloody care. Do you?*" it asks (22). Together they speak as one authorizing force, as the poetpersona lashes out, anger and sadness becoming one: "the sadness" she explains, "lives in the recognition that a life can not matter. Or, as there are billions of lives, [...] that billions of lives never mattered" (23).

Don't Let Me Be Lonely, proceeds to call to memory the untimely deaths of billions of lives that matter to the poet. In the thirty pages that follow her Bush account, she represents the American society as a community of the already dead or dying, under the influence of mainstream American television, which becomes the baby sitter of the nation and the purveyor of drug induced fantasies. With ironic humor she points out the false sense of control it gives to viewers, suggesting that they can choose life, any life they want by changing the channel: "YOUR LIFE IS WAITING" says the television screen, which image she posts at the bottom of page 29. The irony she points out is that the sleepless billions who depend for life on the pharmaceutical companies are further targeted by these very companies via the nightly television commercials which seduces them into a drug induced paralysis. "They advertise in the middle of the night," the poetpersona tells us, "when people are less distracted and capable of tuning in more and more | and most precisely to their fearful bodies and their accompanying anxieties" (29). In between fragments of her words on the page are photographic images of prescription labels with their warning of danger clearly visible. These commercial representations of everyday life mark for readers the alienation and the mindlessness that has overtaken the American society, making them easy prey for the state of panic and terror that eventually took America by surprise during the 9/11 attack. Fragment by fragment, like photographic stills, a society filled with paranoia unravels before readers. They are lulled into a state of paralysis, sitting passively before the television screen throughout the day.

Creating a poetic recounting of televised docudrama, the poetpersona transports readers through time barriers and across the cultural geodivide that has become America and memorializes deaths of socially insignificant individuals within the black community. The female body as receptacle for pain dominates this horrifying retailing of history, as it is archived not just by the media resources, but in the physical embodiment of the poetpersona herself. The memory of events has existed long before they are televised, in the pain she has always experienced and which she describes graphically: "Not quite a caving in, just a feeling of bits of my inside twisting away from flesh in the form of a blow to the body [...] Sometimes I look into someone's

face and I must brace myself – the blow on its way.” (56) The reader feels the “blow on its way” as Rankine’s poetic fragments, become a chain of memory, fingering the beads of history, naming the participants and victims like litany.

In her memorializing of Abner Louima and Amadou Diallo that follows, the poet reviews news media accounts of the violence and injustice visited upon black men who are outsiders to mainstream American community (Mac Donald 1999).³ The televised interview of Louima, the black thirty-year-old Haitian man who was “sodomized with a broomstick” by New York City police in 1997 (56), is forever embedded in her brain and ours as we watch the television with her. The italics on the page replay the sound of Louima’s words as he answers the interviewer saying:

*“I hope what comes out of my case is change. What happened to
me
should not happen to any human being, to my children
or anybody else’s children...”* (56)

The photoimage of the televised event splices the words on the page, from victim to spectator/participant as the poetpersona takes up the narrative retailing the history of shame and pain. The shame lies in what has been done to the victim, but the greater shame is in the nation’s refusal to acknowledge his pain; that the reporter could look at the man and speak of the riches he has gained because of the “8.7 million dollars” he received in settlement; that he could overlook the pain.

The poetic image closing this painful memory speaks volumes to communal experience as the poetpersona, unable to remain bland spectator says: “Instinctively my hand braces my abdomen” (56). The body imagery in the poem marks the communal memory of the pain and shame of centuries of enslavement and human injustice borne within the body of the poet. Her reaction is instinctive. It reminds the reader of a Caribbean saying passed down through generations of African descent, in the words of a Jamaican poet: “mi ban mi belly an mi bawl” (Mikey Smith). The memory of Louima’s experience opens the poetpersona to another, that of Amadou Diallo, the unarmed, twenty-three-year-old black man from Guinea, West Africa, who was shot down in cold blood by city police, two years later in 1999 (57). Speaking of the forty-one shots he fired at him the poet persona mourns: “All the shots, all forty-one never add up, never become plural, and will not stay in the past” (57). Again, the poetic fragment lingers on a

³ Jenkins, Nicol et al., “Twenty Years Later, pain of NYPD’s Heinous Attack on Abner Louima Remains”, *New York Daily News*, August 9, 2017.

photoimage of another televised screen, this one showing Diallo, relaxed, smiling into the camera, and the poetpersona scrutinizes her own reaction, wondering what it means that she can “feel loss to the point of being bent over each time” (57).

Rankine’s meditation on these events confirm her recognition of the need to speak out, to speak truth, to awaken the social conscience of the nation. The narrative fragment recalling these unjust deaths point out that “the poem is really a responsibility to everyone in a social space [...] to hold the pain, and then to translate it here” and then she says, “what alerts, alters” (57). The narrative fragment ends with a lyrical poem on death and loneliness, in which the poetpersona rejects the idea of sitting back as spectator and refusing to think and feel. The poem speaks of the pain of feeling, of “not not feeling,” comparing it to being “like dying” (58) and of the “loneliness” that is worse than death.

4 Conclusion

Examining the relationship between the world of art and the art of writing the lived experience, Rankine’s collection of poems poses questions so that readers will at the very least acknowledge them. At key moments throughout the collection, the poetpersona draws readers into a moment of self-scrutiny with her, in which she examines her reasons for writing about death and loneliness as an individual experience that marks the social crisis of twenty first century America. She carefully and deliberately delineates an American landscape that reflects her passion for America and her increasing distress in the state of paralysis that has overtaken society. Asked about her “relationship” with the landscape which she offers in her poetic docudrama, Rankine responds:

I believe that where we are, how we are allowed to live, is determined by the politics of the land – the big politics and the little politics. And it varies depending on where you’re located. I’m very interested in the landscape in general as the site of living, of a place created out of lives, and those lives having a kind of politics and a kind of being that is consciously and unconsciously shaped. Decisions are made that allow us to do certain things, that give us certain freedoms and “unfreedoms”. (Rankine 2009)

The Caribbean texture/sensibility of Rankine’s work is felt in its appropriation of the cultural space of the borderlands. In Jill S. Kuhnheim’s discussion on Caribbean poetry where she speaks of the Caribbean borderlands, she invokes Arjun Appadurai’s definition of culture as “an arena for conscious choice, justification, representation” and

adds the injunction that such representation is often made to “multiple and spatially dislocated audiences” (Kuhnheim 2008, 135). Rankine’s *Don’t Let me be Lonely* appeals to residents of the borderlands and they are not limited by national or regional identity but include all who are socially inscribed as outsiders because of racial identity.

In the closing pages of *Don’t Let Me Be Lonely* the poetpersona says, “I tried to fit language into the shape of usefulness” (129) and she speaks of the way the “world,” tends to ignore what they (readers anywhere they are) refuse to acknowledge. Rankine’s poetpersona laments that the world “move[s] through words as if the bodies / the words reflect did not exist” (129). Rankine offers the collection of poems in *Don’t Let Me Be Lonely* as a handshake, a gesture that affirms the individual’s dignified presence. Citing Paul Celan’s theoretical discourse on poetry, as translated by Rosemary Waldrop, Rankine explains, “The handshake is our decided ritual of asserting (I am here) and hand- / ing over (here) a self to another. Hence the poem is that-Here. I am here. [...] Here both recognizes and demands recognition” (Waldrop in Celan 1990, 131-2).

With a different sense of purpose, Brathwaite’s *Middle Passages* insists on celebrating black cultural achievements, as it highlights the underlying social injustices, a point that his invocation of Guillén in this volume drives home to readers. Guillén is not only a revolutionary Cuban poet, but also one whose poetic agenda brings him into community with the wider black diaspora. Brathwaite’s “Word Making Man” is intentionally used to open the *Middle Passages* collection to create the call both for celebration of black poetics in America and recognition of the history of sacrifice and suffering which overshadows the black community. Commenting on the relation between Brathwaite’s collection and Guillén’s, John Hyland makes the point that Brathwaite’s work is “demonstrating the possibilities of a global black diaspora poetics that emerges out of Atlantic violence, out of legacies of colonialism and practices of imperialism” and he calls it, “a poetics that not only critiques but also imagines modes of transformation and belonging” (Hyland 2017, 88).

Despite generational differences, both Brathwaite and Rankine are engaged with a communal drive to share black cultural history as it is lived and experienced by those within their community. As this discussion of their work has shown, the poetic collections maintain a strong political overtone in their intent to move beyond the incipient creation of this history to a historicizing of the suffering that African peoples have had to endure wherever they are in the black diaspora. Unafraid, the poets challenge the dominant racist ideology of a society that creates mythological depictions of America as a nation that welcomes outsiders and embraces cultural difference. Together, they offer the gift of the handshake, the cultural offering of their poetic collections, in the hope that readers will reach out a

hand to receive that gift with its intended sense of goodwill, a gift not sought but yet extended.

Bibliography

- Appadurai, Arjun (1996). *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Boyd, Lorenzo M. (2018). "Murder of James Byrd Jr." *Encyclopedia Britannica*. URL <https://www.britannica.com/event/murder-of-James-Byrd-Jr> (2019-11-27).
- Brathwaite, Edward Kamau (1973). "Rights of Passage". *The Arrivants*. London: Oxford University Press, 3-85.
- Brathwaite, Edward Kamau (1993). *Middle Passages*. New York: New Directions Publishing Corporation.
- Césaire, Aimé (1939). *Cahier d'un retour au pays natal*. Traduit par Mireille Rosello. Eastburn: Bloodaxe Books.
- Celan, Paul (1990). *Collected Prose*. Translated by Rosemarie Waldrop. Sheep Meadow Press.
- Dayan, Joan (1994). "Who's Got History? Kamau Brathwaite's *Gods of the Middle Passages*". *World Literature Today*, 68(4), 726-32.
- Feinstein, Sascha (1997). *Jazz Poetry: From the 1920s to the Present*. Westport (Connecticut); London: Greenwood Press.
- Gates, Henry Louis Jr (1989). *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*. New York: Oxford University Press.
- Guillén, Nicolas (1972). *Man-making Words: Selected Poems of Nicolas Guillén*. Translated and annotated with introduction by Robert Marquez and David Arthur McMurray. Amherst (MA): University of Massachusetts Press.
- Henderson, Stephen (2000). "Saturation: Progress Report on a Theory of Black Poetry". *African American Literary Theory*. Edited by Winston Napier. New York: New York University Press, 102-12.
- Hughes, Langston (1995). "I, Too". Rampersad, Arnold (ed.), *The Collected Poems of Langston Hughes*. Vintage Classics, 46.
- Hyland, John (2017). "Disrupting the Lines: Tuning in to Edward Kamau Brathwaite's 'Word Making Man'". *South Atlantic Review*, Winter, 82(4), 75-97.
- Jarrett, Michael (1999). *Drifting on a Read: Jazz as a Model for Writing*. Albany: SUNY Press.
- King, Martin Luther (1963). "I Have A Dream". URL <https://www.archives.gov/files/press/exhibits/dream-speech.pdf> (2019-11-27).
- Kuhnheim, Jill S. (2008). "Performing Poetry, Race, and the Caribbean: Eusebia Cosme and Luis Palés Matos". *Revista Hispánica Moderna*, 61(2), 135-47.
- McDonald, Heather (1999). "Diallo Truth, Diallo Falsehood". *City Journal*, Summer. URL <https://www.city-journal.org/magazine?issue=45> (2019-11-27).
- Rankine, Claudia (2001). *Plot*. New York: Grove Press.
- Rankine, Claudia (2004). *Don't Let Me Be Lonely*. Minneapolis: Graywolf Press.
- Rankine, Claudia (2009). "Transcript: Claudia Rankine in Conversation". URL <http://www.poets.org/viewmedia.php/prmMID/21017> (2019-11-27).
- Rohlehr, Gordon (1981). *Pathfinder*. Tunapuna (Trinidad): Gordon Rohlehr.
- Stein Crease, Stephanie (2009). *Duke Ellington: His Life in Jazz with 21 Activities*. Chicago: Chicago Review Press.

I like to think instead: percorsi di dissidenza nella poesia di Ingrid de Kok

Maria Paola Guarducci

Università degli Studi Roma Tre, Italia

Abstract The aim of this article is to explore strategies of significance in the lyrics of the South African poet Ingrid de Kok. I will be analysing the way she deals with the history of South Africa in various collections of poetry with the aid of some of her essays. I will particularly focus on the difficult balance between collective and personal ethos in her works, highlighting her linguistic search for creative spaces not colonized by the widespread and still racially loaded ideologies of her country. One of the main features in de Kok's poetry, I believe, is her capacity to allow opposing realities to coexist. My article will deal with the notion of juxtaposition the way it surfaces in her poems.

Keywords Ingrid de Kok. South African English poetry. Truth and Reconciliation Commission. Apartheid. Post-apartheid.

Sommario 1 Bianchi, anglofoni, sudafricani, poeti. – 2 Ingrid de Kok. – 3 Reciprocità. – 4 Controcanto. – 5 Rimozioni. – 6 Oggi.



Peer review

Submitted	2019-09-22
Accepted	2018-10-02
Published	2019-12-19

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Guarducci, Maria Paola (2019). "*I like to think instead: percorsi di dissidenza nella poesia di Ingrid de Kok*". *Il Tolomeo*, 21, 249-266.

1 Bianchi, anglofoni, sudafricani, poeti

A guardarne il panorama dalla seconda metà del Novecento fino alla contemporaneità, colpisce la quantità e qualità di poeti che il Sudafrica ha sempre espresso, con costanza. Territorio multietnico e multilingue ben prima del passaggio dei portoghesi nel quindicesimo secolo, dell'insediamento degli olandesi nel diciassettesimo e delle successive ondate migratorie dall'Europa, il paese vanta una tradizione di poesia orale che arretra nel tempo e che perdura, con vivacità, sino al presente, ma della quale qui non è possibile dare conto. Non è nemmeno pensabile nello spazio di questo articolo ricostruire le complesse ramificazioni della poesia scritta nelle dieci lingue che, dopo il 1994 e oltre all'inglese, il paese ha dichiarato 'ufficiali' – compreso, tra queste, l'afrikaans, idioma di discendenza europea. Né si potrebbe illustrare in modo esaustivo la sola produzione anglofona, perché troppo differenziato e complesso è il quadro, nello spazio, nel tempo e nelle differenti peculiarità di un inglese che varia sensibilmente a seconda di chi ne fa uso, come prima, seconda, finanche terza lingua all'interno del territorio. È tuttavia necessario provare almeno a fornire un sintetico seppur incompleto contesto all'interno del quale collocare l'opera di Ingrid de Kok (1951), poeta e intellettuale *engagée*, sudafricana bianca e anglofona, oggetto di questa analisi.¹

Vale la pena di rimarcare la sensibilità della comunità anglofona locale (e del suo pubblico internazionale) nei confronti di un genere 'di nicchia' pressoché ovunque in epoca moderna, sì che già dagli anni Quaranta dello scorso secolo si registrano *in loco* i primi tentativi di sistematizzazione della 'poesia sudafricana di espressione inglese' e di autori di discendenza europea in compendi e antologie che sembrano voler 'mappare' una produzione ricca, che rivendica da subito un suo profilo specifico.² Si tratta spesso di raccolte di versi composti dalla fine dell'Ottocento in poi, in cui il richiamo *South African Poetry* o *Southern African Poetry* nei titoli/sottotitoli dei volumi si traduce in un'operazione (forse involontariamente) anche politica, che include la produzione di quella che fu la Rhodesia. Ci troviamo in prevalenza davanti a voci maschili, esclusivamente di bianchi, che hanno con l'Africa un forte legame biografico o perché gli autori vi sono nati o perché vi hanno trascorso un periodo abbastanza lun-

¹ Sulla propria collocazione culturale, etnica e politica in Sudafrica, così si pronuncia l'autrice stessa: «I am part of a minority racial group, a minority to which I only partly relate, though many (including me) have 'settler' ancestry, in a majority-governed democratic country to which I also only partly relate» (de Kok 2016, 8).

² Penso a raccolte come: Miller 1942, in cui opere dell'Africa meridionale sono poste accanto a voci inglesi e americane; a Macnab, Gulston 1948, che esce con lo scopo dichiarato di 'promuovere' la poesia sudafricana o a Miller, Sergeant 1957.

go da poter/voler essere considerati autoctoni.³ Le prime composizioni sono di missionari, soldati, esploratori appartenenti a un ceto piccolo-borghese o borghese mediamente istruito; ma ci sono anche casi di *settlers*, per lo più membri di una *working class* poco raffinata e non troppo colta. Sin dal principio il legame con l'Europa è un tema-chiave. Si tratta di un vincolo forte, da cui derivano un intenso sentimento di esilio e toni malinconici – pur nell'esaltazione della 'nuova' terra, ostile ma molto amata – che si concretano in una versificazione emula dei modelli britannici, in particolare romantici o, al più, tardo-vittoriani, geograficamente distanti ma più familiari di quelli indigeni, peraltro non considerati vera e propria cultura, e di quelli di matrice olandese, in afrikaans, ritenuti ancora 'rozzi' e culturalmente alieni. Thomas Pringle, giunto dalla Scozia nel 1820, resta a lungo l'autore 'sudafricano' più incisivo e assurge a modello per questa piccola comunità letteraria locale – bianca e anglofona – a partire dalla particolare commistione tra nostalgia e paesaggio che realizza nella sua scrittura; binomio retorico che rimane una costante, con resa e implicazioni via via differenti, in gran parte della poesia sudafricana bianca non solo di lingua inglese ma anche afrikaans.⁴ A lungo, infatti, questa poesia celebra la singolarità del *local landscape* e dei suoi elementi caratteristici (*bush*, *veld* e *vlei*);⁵ l'«esotica» flora e la fauna indigena, con animali che gli europei hanno visto spesso e volentieri solo attraverso illustrazioni. Questi si sostituiscono alla fauna umana, i nativi, di frequente cancellati dal loro territorio per ragioni più o meno inconscie, che nel tempo si riveleranno ascrivibili a motivi strumentali e politici. Con l'eccezione dei poeti entrati nel canone, che ritroviamo in raccolte importanti come quelle a cura di Jack Cope e Uys Krige (1968), Michael Chapman (1978), Stephen Gray (1989), per citare solo le più note, editate a partire dalla fine degli anni Sessanta, molte delle voci anglofone bianche dei primi compendi si sono perse negli anni e hanno smesso di essere registrate.

Superata la lunga fase nostalgica e contemplativa, è negli anni Settanta del Novecento, in concomitanza con l'irrigidirsi del regime dell'apartheid (1948-94) e con il susseguirsi di emergenze e coprifuoco, che la poesia bianca anglofona si fa 'poesia civile': strumento che veicola, cioè, anche la resistenza politica. A fianco di una serie di romanzieri (bianchi) che il Sudafrica esporta con relativo successo, come André

³ Queste, infatti, sono le due condizioni esplicitamente necessarie secondo i curatori Macnab e Gulston per rientrare nell'antologia da loro edita e sopra citata.

⁴ Una disamina utile e approfondita di questo tema, sebbene della sola produzione maschile, rimane quella di Coetzee 1988, ma si vedano anche i lavori di Borzaga, Steiner 2004; Graham 2009; Chapman in Chapman, Lenta 2011. Per un inquadramento della produzione femminile si vedano invece Lockett 1990 e 1992, e Guarducci, Terrenato 2016.

⁵ Si tratta di grandi distese occupate da boscaglia (*bush*) o vegetazione erbacea bassa (*veld*) e di piccoli laghi di scarsa profondità (*vlei*).

Brink e Nadine Gordimer, si allineano finalmente poeti quali Arthur Nortje, Jeremy Cronin, Denis Hirson, Douglas Livingstone, Breyten Breytenbach, noti non solo per i loro versi ma anche per una dissidenza *at home* che sfocia talora in attività eversiva, per la quale alcuni di loro pagano un prezzo molto alto. Sebbene poeti appartenenti alle etnie discriminate dall'apartheid ('asiatici', 'coloured' e 'neri', per rimanere nella rigida classificazione del regime) pubblicino sin dai primi del Novecento, è negli anni Settanta che la poesia di questi autori 'esplode', portando alla ribalta una generazione di talenti dalle *township* di Johannesburg e Cape Town che il regime tenta di silenziare imponendo loro prigione, abusi, esilio, censura. Tra questi spiccano i nomi di Mongane Wally Serote, Dennis Brutus, Spho Sepamla, Nat Nakasa, Mazizi Kunene, Don Mattera, Keorapetse W. Kgotsitsile, James Matthews, Cosmo Pieterse, e, qualche anno dopo, Mafika Gwala, Oswald Mbuyiseni Mtshali e Chris van Wyk, per citare solo i più noti.⁶ Verso di loro e verso la loro opera, il regime si rivela ancora più cruento. Nei periodi più bui del regime, la possibilità della forma breve, pubblicabile a costo irrisorio su riviste, pamphlet, ciclostili facili da far circolare e da nascondere, così come le occasioni di *performance*, fugaci e spesso clandestine, favoriscono comunque la proliferazione del genere, laddove romanzo, teatro, scritture autobiografiche e politiche vengono falcidiati immediatamente, senza remore né pietà, il più delle volte perché a qualche titolo tacciati di comunismo e dunque colpiti dal *Suppression of Communism Act* (1950) oppure perché ritenuti osceni, blasfemi, anche solo vagamente 'indesiderabili' (e quindi bloccati dal *Publications and Entertainments Act*, attivo dal 1963).⁷ Nei versi, perciò, si raccoglie con maggiore facilità il dissenso; finalmente emergono in misura consistente anche le donne, molte delle quali appartengono ai gruppi discriminati e ormai urbanizzati.⁸ Per loro ci sono adesso occasioni di pubblicazione prima impensabili, come rileva Cecily Lockett (1990; 1992, 57), sebbene poi, per imperscrutabili ragioni, non figurano antologizzate nei compendi né citate negli studi del settore fino a buona parte degli anni Novanta.⁹

⁶ Tra i primi ed esaustivi compendi di poesia nera mi limito a ricordare Chapman, Dangor 1982 e Couzen, Patel 1985 e, a indicare la complessità di questo panorama letterario, segnalo che molti degli autori sopra citati sono bilingui o trilingui, scrivono originariamente in lingue diverse dall'inglese (spesso xhosa e zulu) e si traducono da soli.

⁷ Sul rapporto tra censura e letteratura durante l'apartheid si veda l'esaustivo McDonald 2009.

⁸ Il fatto che le donne emergano soprattutto ora non significa che prima non scrivessero. Al contrario, la prima attestazione di poesia femminile 'nera' è del lontano 1913: la composizione si chiama «Africa: My Native Land» e l'autrice è Adelaide Charles Dube, una giovane istruita dai missionari (cf. Daymond et al. 2003, 161).

⁹ Cf., ad esempio, l'inclusiva operazione in Hirson 1997, che contempla anche voci non anglofone in traduzione, o anche de Kock, Tromp 1996 e i più recenti Daymond et al. 2003,

L'importanza della poesia in Sudafrica e la possibilità, attraverso essa, di diffondere un messaggio di riconciliazione nella nuova democrazia è implicitamente ribadita dallo stesso Nelson Mandela, che nel suo primo discorso pubblico alla nazione, il 24 maggio del 1994, cita la poesia *The Child Who Was Shot Dead by Soldiers at Nyanga* (1963) di Ingrid Jonker (1933-65), straordinaria poeta afrikaner, figlia di un prominente politico del National Party, morta suicida a trentadue anni in rotta di collisione con le posizioni paterne. Negli ultimi anni, la complessa storia del Sudafrica e le peculiari condizioni del 'post post-apartheid' hanno trovato nel verso il luogo privilegiato in cui l'elusivo, il contraddittorio, l'aporetico, l'enigmatico riescono a dimorare mantenendo il loro carattere irrisolto. La proposta di analisi di alcune poesie di Ingrid de Kok si colloca proprio alla luce della delicata commistione tra pubblico e privato, storia ufficiale e *counter-narratives*, passato e presente, così come questa contaminazione riverbera nei suoi versi cristallini.

2 Ingrid de Kok

Originaria della cittadina mineraria di Stilfontein (Transvaal) e cresciuta a Johannesburg, Ingrid de Kok pubblica poesia dalla fine degli anni Ottanta; dal suo ritorno, cioè, in Sudafrica, dopo un lungo periodo trascorso in Canada. Docente per qualche anno al Khayana College (Johannesburg), che si occupa della formazione degli insegnanti da indirizzare nelle scuole e istituzioni rivolte ai più disagiati, nel 1988 entra alla University of Cape Town, dove per ventiquattro anni è professore presso il Centre for Extra-Mural Studies. Ha all'attivo cinque raccolte di versi: *Familiar Ground* (1988); *Transfer* (1997); *Terrestrial Things* (2002); *Seasonal Fires. New and Selected Poems* (2006)¹⁰ e *Other Signs* (2011). A queste si aggiunge *Mappe del corpo* (2008), una raccolta bilingue (inglese/italiano) a cura di Paola Splendore.¹¹ Tradotta da tempo in buona parte d'Europa e in Giappone, de Kok ha ottenuto numerosi riconoscimenti in Sudafrica così come all'estero. La sua ricerca espressiva, allineata a una riflessione teorica che ha dato vita a una rilevante produzione saggistica e che spazia dalle arti visive alla politica, l'ha portata a collaborare con intellettuali e artisti sudafricani e internazionali quali Antjie Krog, Karen Press, William Kentridge, Gus Ferguson, Philip Miller, David Goldblatt, Angela Rose Voulgarelis, Rosenclaire.

che ingloba anche Namibia, Botswana, Zimbabwe, Lesotho e Swaziland, nonché Kolski Horwitz, Edwards 2009. In traduzione italiana cf., invece, Splendore, Wilkinson 2011.

¹⁰ Questa raccolta comprende sia poesie tratte dai primi tre volumi sia liriche inedite o uscite singolarmente su riviste.

¹¹ Una successiva selezione della sua opera in traduzione italiana compare anche in Splendore, Wilkinson 2011.

Non è facile, però, inquadrare la produzione di questa poeta. Innanzitutto siamo davanti a un corpus piuttosto eterogeneo sia dal punto di vista formale che tematico, sebbene improntato all'autobiografia. È l'elegia, non a caso, la forma che de Kok dichiara di preferire (cf. de Kok in Berold 2003, 112). Nelle sue poesie si rintracciano i ricordi dell'infanzia o del passato più recente; le schegge del quotidiano; i viaggi e i soggiorni in Italia ed Europa, Stati Uniti e Canada; l'arte contemplata nei musei; la poesia classica; il paesaggio sudafricano e la natura in generale; la famiglia e gli amici; le donne e i bambini; il corpo e i segni che vi lascia il tempo che passa o la violenza.¹² Spesso, in filigrana, si intravede la memoria degli eventi storici del paese; altre volte la storia stessa diventa protagonista, poeticamente rielaborata da una prospettiva personale che ne cattura gli aspetti meno clamorosi portando alla luce quanto il racconto collettivo ha scartato, non solo in epoca di apartheid, ma anche dopo il 1994. È una rielaborazione che si sottrae in modo netto e scomodo ai manicheismi di ieri e di oggi; scomodo poiché in Sudafrica si è continuamente chiamati a una presa di posizione e gli essenzialismi prodotti dall'apartheid e dal suo lascito stigmatizzano ancora tutti e tutto, in particolare gli ibridi e le alterità nelle quali, invece, molte volte, può dimorare qualche forma anche solo provvisoria di significato.

Radicato nella terra, nella flora e nella fauna locali, il verso di de Kok esplora il territorio in cui *home* e *history* si intrecciano nelle trame della memoria di un'infanzia e un'adolescenza con le tensioni comuni a tutte le famiglie, qui esacerbate dalla disumanità di un contesto che produce continue distorsioni, silenzi imbarazzati, spiegazioni illogiche o repentine esplosioni di violenza ascrivibili a un paese da secoli addomesticato alla brutalità e da lungo tempo, perciò, indifferente a tutto. La sua è la posizione impopolare di chi ha beneficiato suo malgrado, perché bianca quando i bianchi comandavano, di molti vantaggi: *inherited complicity* la definisce lei stessa in un bel saggio in cui parla del processo creativo della (sua) poesia (de Kok 2016, 7). Da qui, la ricerca di spazi nuovi per le emozioni, ma anche di nuove emozioni che attraverso un impeto artistico, *l'elegiac imperative* di cui parla con acutezza in due saggi (de Kok 1996, 7; 1998, 59), possono librarsi in una forma estetica ed eticamente responsabile.

A illustrare il suo punto di vista, sempre 'fuori dal coro', si può leggere quanto scrive sulla TRC (Truth and Reconciliation Commission, 1995-98),¹³ evento cruciale nella ricostruzione del paese, al quale ha dedicato pagine di riflessione in prosa, ma soprattutto varie poesie

¹² Sul tema del corpo in de Kok si veda Wilkinson 2004.

¹³ La TRC fu istituita con il *Promotion of National Unity and Reconciliation Act, no 34 of 1995* di derivazione costituzionale (1993); le udienze presero avvio nel giugno del 1996 e la relazione finale fu depositata nell'ottobre del 1998.

negli anni e una sezione specifica nella raccolta *Terrestrial Things*, intitolata «A room full of questions»:

I was not interested in the lurid or sensational, but in releasing some possible meanings of agents involved in the Commission, such as the transcriber, the engineer, the General, the perpetrator, and of subjects such as the naming of the forgotten, the nature of forgiveness and the ineluctable failure of language to capture experiences of violation, suffering and survival. My TRC poems attempt to explore what was done to the autonomy of people, to all of us, to white and black. (de Kok 2016, 8)

I versi di de Kok approdano al presente e alle sue indeterminanze con la sensazione che il Sudafrica possa ripartire solo ripristinando (o stabilendo *ex novo*) una reciprocità emotiva tra esseri viventi fondata sull'empatia: la capacità di 'sentire' se stessi e gli altri procedendo da una condizione umana che in teoria è la medesima per tutti; a prescindere, cioè, dalle appartenenze di genere, etnia, classe sociale, condizione economica, età anagrafica o altro. D'altronde, la reciprocità è anche il fondamento dell'*ubuntu*, il principio africano secondo cui l'io non può esistere senza l'altro e la sussistenza della comunità si regge proprio a partire da un circuito di relazioni che, in maniera opposta all'individualismo occidentale, riconosce nella pluralità dei soggetti in contatto tra loro il presupposto filosofico ed emotivo perché il singolo possa 'essere'. Se si esiste, cioè, è perché ci sono gli altri.

3 Reciprocità

Ingrid de Kok è artista raffinata e radicale; la sua voce procede da un'etica che, in un paese in cui l'etnia ha determinato le condizioni della vita di ciascuno per secoli, scarta la 'razza' come criterio su cui modulare il sentimento, sia esso dolore, gioia, rabbia o altro. Se esiste la possibilità di ricostruire il senso dell'umano, disatteso negli anni della colonizzazione e poi del regime, questa possibilità si colloca per de Kok nel concetto di reciprocità. Ma la reciprocità intesa come risposta, empatia, responsabilità - *response-ability* (Brophy, Spearey 2007, 322) - è proprio ciò che ella sente maggiormente a rischio nella quotidianità sudafricana. Creando immagini rivelatrici dell'incapacità di offrire risposte, di essere 'responsabili', appunto, de Kok indica l'urgenza verso il recupero di un soggetto in grado di re-agire in modo personale e umano agli stimoli di una realtà molto complicata. È in questo senso, ad esempio, che si legge «The child at the lights», sull'immagine di un bambino che come molti suoi coetanei, poveri e spesso malati di AIDS, è fermo al semafo-

ro dove articola, inascoltato, una richiesta. La reazione è di chiusura fisica e metafisica:

The car windows are steamy
but unopened to his mouthed request.
We have been told to keep doors locked fast.
We have been told to turn from
clamorous hands, tear ducts, miming necks.
(de Kok 2002, 62, vv. 4-8)

L'anafora centrale mima l'asettico ripetersi delle ossessive prescrizioni sudafricane sulla sicurezza.¹⁴ Dopo un *enjambement*, la cui funzione è isolare/enfatizzare il carattere rigido, cinico e stereotipato della 'lista' che lo segue, sono elencati: mani che implorano, lacrime pronte a sgorgare e colli che si agitano secondo la mimica della pietà. I vetri chiusi/muti della macchina – qui personificata, ma anche sineddoche per le persone che contiene – sono resi opachi dal vapore che cancella la visuale, reciproca, di chi guarda da dentro e di chi implora da fuori. Il vapore sembra il solo elemento vivente in un contesto che, viene chiarito nei versi successivi, non è più umano se al 'noi' chiuso negli abitacoli delle automobili – un *we* che slitta pochi versi dopo nel più impersonale *all* – viene chiesto di 'chiudersi' anche emotivamente (cuore, sangue, battito) nei confronti di bambini:

All remember the call
for a hardened heart –
for welded arteries,
a wary pulse –
when children irrupt
at the traffic lights,
at the threshold of the city.
(vv. 9-15)

La poesia, però, non termina su questa immagine che sembrerebbe dare conto della separazione fisica ed emotiva di una fascia di popolazione benestante, in macchina, davanti all' 'irruzione' dei rappresentanti dei *dispossessed* 'in agguato' ai semafori. I sei versi finali sono davvero apocalittici poiché disegnano prima duecento, poi duemila, poi due milioni di orfani pronti a porre le stesse richieste del bambino sparuto dei primi versi, il quale anziché essere a scuola – «Noon, a school day» (v. 3) – è per strada:

14 I semafori nelle città sudafricane sono considerati luoghi ad alto rischio, perché quando la macchina è ferma è più semplice mettere in atto pratiche di aggressione come scippi o sequestri.

For two hundred orphans
will soon be there, waiting for red.
In a long line their needs already sway.
Their satchels are packed with
two thousand brothers and sisters.
Two million more are in the wings.
(vv. 16-21)

Dalla congiunzione *for* (v. 16), che, posta dopo un punto fermo, introduce in modo non ortodosso la proiezione finale, intuiamo che se il singolo bambino non trova risposta al suo labiale, questo non è tanto per le circostanze del momento che, di fatto, lo ritraggono solo e inoffensivo, ma per la catastrofe che con la sua presenza annuncerebbe: portatore suo malgrado di un messaggio funesto e funereo che non riguarda il presente bensì un possibile futuro. È su quell'astratto ma forse verosimile futuro che, però, si modula il copione delle prescrizioni difensive di una parte della società che è all'origine del fallimento del contatto descritto nei versi. Quello che, infatti, «The child at the lights» sotto-linea è l'incapacità di offrire una risposta – la *response-ability* – a un bambino e, più in generale, dunque, di assumersi una responsabilità, sia storica sia immediata, verso una fascia di popolazione che, pur convivendo con il *we* di cui fa parte l'io-poeta, viene quotidianamente demonizzata e/o cancellata non solo dalla retorica collettiva ma anche dai piccoli gesti individuali. Ma *for* richiama anche la risposta a un implicito *why?*, sottotesto di tutta la poesia, che rimarca ancora la questione della responsabilità come capacità di re-agire in modo pertinente a una richiesta che è innanzitutto umana e poi anche sociale e storica, la quale pare porre *we/all* in continua e monotona opposizione a *them*.

Dichiara Zygmunt Bauman in conversazione con Keith Tester:

‘Essere morali’ non significa necessariamente ‘essere buoni’. Significa però aver mangiato l'albero della conoscenza del bene e del male e sapere che cose e azioni possono essere buone o cattive. Ebbene, per saperlo gli uomini hanno bisogno di un'altra conoscenza preliminare: cose e azioni possono essere diverse da quello che sono. Si potrebbe dire che ciò dipenda dalla particella ‘no’, presente in tutte le lingue che gli esseri umani impiegano per trasformare il mondo là fuori nella *Lebenswelt*, l'esistenza nell'esperienza. ‘No’ non avrebbe alcun senso se non si presupponesse di poter agire, o di poter gestire le questioni ‘là fuori’, in più modi. ‘No’ implica che le cose *non devono necessariamente essere come sono attualmente*, che possono essere modificate, se non addirittura migliorate. Se non fosse per questo, tutte le discussioni sulla ‘moralità’ sarebbero vuote. Anzi, non vi sarebbe alcuna discussione sulla moralità: dopo tutto, e forse *prima di tutto*, la moralità riguarda la *scelta*. (Bauman, Tester 2002, 46; corsivo nell'originale)

Le poesie di Ingrid de Kok interagiscono con la capacità/possibilità/necessità/volontà di vedere le cose in modo differente da come sono e dunque di non accettarle come 'naturali'. I suoi versi vanno in direzione dei territori che si schiudono davanti agli 'invece', ai 'ma' come possibili declinazioni della particella 'no' di cui sopra parla Bauman.

4 Controcanto

«I like to think instead» (de Kok 2002, 30, v. 25) – il verso si trova in «A commander grieves on his own» – riassume l'approccio di de Kok alla realtà: una visione che ricerca percorsi di indagine, riflessione ed emotività alternativi. La testimonianza di Marius Oelschig, Generale Maggiore della Ciskei Defence Force, il corpo militare che, su suo ordine, sparò ad altezza umana su una folla di manifestanti dell'ANC a Bisho il 7 settembre del 1992 uccidendo ventotto persone e ferendone duecento, è al centro di questa poesia, ma aveva già guadagnato una pagina nel celebre resoconto della TRC di Desmond Tutu, *No Future Without Forgiveness* (1999), dove si legge:

He [Oelschig] incensed the audience perhaps not so much by what he said as by how he said it. It may have been that he was carrying himself as a soldier, with his feelings very much under control. This may be how soldiers should conduct themselves, not carrying their hearts on their sleeves, but when people have been traumatised and their feelings are raw then such an attitude comes across as hard, unsympathetic and cynical. The temperature went up a few degrees by the time he finished testifying. (Tutu 1999, 116)

Alcune delle poesie di de Kok hanno una sorta di introduzione in corsivo che fornisce lo spunto o il contesto della composizione che segue. Nel caso di «A commander grieves on his own» vengono citate direttamente le parole di Oelschig:

... If, in my professional language of expressing my regret that loved ones have been lost and injured, if that is not sufficient, I apologize for that, but that is how I feel. I am a soldier, and have been taught to hide my tears, and I have been taught to grieve on my own...

Major General Marius Oelschig, head of the Ciskei Defence Force at the time of the 'Bisho Massacre' (de Kok 2002, 30)

La poesia è composta da quattro sestine e una strofa pentastica finale. Nei versi si riflette sul cliché del capo militare che si sottrae alla spettacolarizzazione del dolore e del perdono, nella maniera pubblica in cui l'ha orchestrata la TRC, a favore di un'elaborazione della colpa ermetica, imperscrutabile, come si addice all'immagine istitu-

zionale del soldato di alto rango. Dopo aver descritto «this rhetoric of restraint, | the cadence of the vanquished» (de Kok 2002, 30, vv. 2-3) e gli imperativi interiori di quest'uomo che «must forgo public forgiveness, | hold mute his grief and guilt» (vv. 17-18), de Kok sembra volersi spingere fino a capire la posizione del generale:

And I believe it may cost courage
to express professional decorums,
refuse the commerce of pardon
offered for a tale told with feeling,
waive absolution
in the forum of extracted truth.
(vv. 19-24)

Ma a questa forma di comprensione oppone alla fine, quasi inaspettatamente, un'inversione, introdotta dal verso «I like to think instead» (v. 25), che avanza l'ipotesi di cosa potrebbe essere accaduto là dove nessuno può andare a guardare:

I like to think instead
he opened his ruled heart in silence,
unpinned the old brazen medals
in a solitary corridor,
in solitary ceremony.
(vv. 25-29)

Nella strofa, realizzata con versi molto brevi che compongono un'unica lunga frase, non si può non notare la densità lirica generata da incroci, ripetizioni e contrapposizioni: l'anafora (imperfetta) finale *in a solitary... | in solitary...*; la parola *silence* che anticipa la doppia solitudine di corridoio e cerimonia; la formalità (militaresca) trasportata dalle parole *ruled, (un)pinned, medals, ceremony*; l'opposizione tra l'ambiente chiuso, impersonale e privato del corridoio e la cerimonia, qui si deserta, ma per definizione evento pubblico, che si tiene spesso in spazi aperti. L'opposizione più forte, tuttavia, si registra nella giustapposizione tra il mondo formale fatto di precetti e simboli esibiti (*brazen*) e la realtà intima del pensiero libero del poeta – *I like to think* – che genera, al contrario di quanto avviene nella sala pubblica del tribunale, appunto, un cuore capace di aprirsi, lasciarsi andare; 'sbottonarsi' nel silenzio e nella solitudine della propria coscienza. Di norma ci si 'sbottona' in pubblico; il testo invece indica che il blocco per il Generale Marius Oelschig è nei confronti di se stesso. La poesia si configura dunque come lo spazio in cui la lingua crea una realtà, non quello in cui la riproduce.

5 Rimozioni

Il processo di revisione del passato che ha investito il Sudafrica post-1994 si è sviluppato attorno alla necessità di rettificare una storia a lungo manipolata mediante vari tipi di intervento tra cui il confronto con il trauma collettivo, un confronto che attraverso la TRC ha avuto una formalizzazione strutturale, con tutti i limiti del caso, ma che si è realizzato e si realizza anche attraverso altre modalità. La necessità di elaborare un racconto nazionale in cui tutti potessero riconoscersi mirava a evitare riflessioni solipsistiche in cui l'amnesia, come riflesso più o meno inconscio, rischiava di contagiare tutto il paese annullandone la memoria. Tra le pratiche di costruzione, ri-costruzione e consolidamento della memoria si assiste, ad esempio, all'istituzione di 'musei culturali' in tutto il Sudafrica, luoghi depositari di nuove forme di archiviazione del passato – un passato rappresentato paradossalmente *in progress* e in continua relazione con il presente – che mirano a raccogliere e conservare, comunque, le tracce della memoria come palinsesto.¹⁵ È avvenuto anche, però, che i vecchi bastioni e simboli dell'apartheid siano stati in alcuni casi rimossi: con grande sollievo e soddisfazione, nuove toponomastiche e nuove architetture – fisiche e simboliche – si sono sostituite alle vecchie fisionomie urbane, per decenni cartine tornasole delle iniquità dell'apartheid. Come ha osservato Shane Graham, anche l'immaginario letterario si è dovuto rimodulare sulle nuove tipologie di spazio, a volte costituendosi come strumento di resistenza contro le forme di amnesia indotte dalla globalizzazione, ad esempio, che ha investito anche il Sudafrica e i cui effetti sono in primis la cancellazione delle stratificazioni storiche che costituiscono una (buona) parte della memoria (cf. Graham 2009, 20).

La poesia «Bring the statues back» (de Kok 2006, 124-5) manifesta ancora una volta un punto di vista che complica la questione del passato e della sua conservazione. La rimozione di alcune statue commemorative degli statisti del vecchio regime da piazze e luoghi simbolici delle città del Nuovo Sudafrica ha suscitato dibattiti e tensioni politiche. «Bring the statues back» registra l'immediato e comprensibile entusiasmo davanti alla rimozione della statua di Hendrik Verwoerd, famigerato architetto dell'apartheid, dalla piazza del parlamento di Cape Town nel 1994, rimarcando persino con soddisfatta ironia l'ingloriosa fine della statua in questione.¹⁶ Sebbene la poesia

¹⁵ Sul lavoro straordinario che è stato fatto nei vecchi e nuovi musei sudafricani si veda Vivan 2012 e 2017.

¹⁶ Rispetto a statue, busti, monumenti celebrativi del passato l'ANC ha optato formalmente, in realtà, per una politica di 'conservazione' della memoria (cf. Vivan 2017, 126-8). Tuttavia, iniziative come la rimozione cautelativa del busto di Verwoerd dalla cittadina di Midvaal (presso Johannesburg) nel 2011 da parte delle istituzioni, localmente rappresentate dalla Democratic Alliance, o il più recente attacco degli studenti

insceni un'identità collettiva sollevata, un *we*, cui de Kok attribuisce « the gasp, the sheer delight » (124, v. 5) nel vedere la statua penzolare dall'argano di una gru, si insinuano presto dubbi sul fatto che togliere un monumento, o ribattezzare luoghi dai nomi obsoleti e storicamente connotati – sono citate qui la cittadina di Verwoerdburg e il quartiere di Triomf (cf. v. 1), oggi rispettivamente Centurion e, di nuovo, Sophiatown – sia la strada giusta per ricominciare. Esattamente a metà del testo, al cuore di una composizione di sei quartine e una stanza pentastica conclusiva, si legge:

How easy, after all
to remove a world,
to erase a crooked line
and start again.
(vv. 13-16)

Immediatamente dopo l'apparente pacificazione del passato finalmente/facilmente corretto, però, la poesia sterza su una congiunzione contrastiva, *but*, rintracciabile con altissima incidenza in de Kok, che anziché 'coordinare', come sintassi vorrebbe, due frasi, introduce un nuovo periodo. Alla scena della rimozione della statua di Verwoerd, forse assegnata a un deposito remoto in cui de Kok la immagina con sarcasmo osservata dagli altri busti sbreccati dei capi di una volta, si contrappone una strofa che colpisce anche per l'ordine sintattico interno invertito: «But the memory of a belted policeman, | his moustache like a dog on a leash – | let's not lose that» (vv. 12-13), che indica un'urgenza suggerendo al contempo che la memoria è un tesoro da conservare. Un tesoro importante, da 'non perdere', il cui oggetto – il poliziotto armato fino ai denti che ricorda un cane al guinzaglio – compare per primo: nella posizione, cioè, di norma assegnata al soggetto.¹⁷

Segue un altro imperativo che esorta a non dimenticare i quartieri blindati di un tempo, le separazioni che affliggevano qualunque luogo della quotidianità, dall'ufficio postale all'emporio. La poesia si chiude quindi con un paradossale appello; dopo due *let's not*, si legge:

Let's put Verwoerd back
on a public corner like a blister on the lips;

alla statua di Cecil Rhodes, che troneggiava nella parte centrale della prestigiosa University of Cape Town (2015) hanno scatenato un ampio dibattito che dimostra come la questione non sia di facile soluzione.

17 I cani al guinzaglio della polizia e dell'esercito sono scolpiti nella memoria sudafricana attraverso foto e filmati dei loro interventi violenti sulle folle manifestanti durante le proteste anti-apartheid. Qui i due elementi, cane e poliziotto, si fondono fino a rendere indistinguibile dove finisce l'essere umano e comincia l'animale.

let's walk past him and his moulded hat,
direct traffic through his legs,
and the legs of his cronies of steel and stone.
(vv. 25-29)

La statua di Verwoerd va ricollocata in uno spazio pubblico (sebbene un *corner*) dove dovrebbe figurare come una febbre su un labbro; un difetto che imbruttisce, ma anche una ferita fastidiosa, indice di un sistema immunitario debole, che va protetto e curato.¹⁸ È questo, d'altronde, anche il tema del saggio più importante di de Kok, nel quale ella prende a prestito da Derek Walcott l'immagine metaforica del vaso rotto e ricostruito – *cracked heirlooms* – i cui frammenti si reggono nuovamente assieme grazie a un collante che è la forma massima di amore possibile verso la memoria e che mantiene vivo lo sforzo del lavoro di restauro e di ricomposizione attraverso la visibilità delle cicatrici (de Kok 1998). Mentre suggerisce una strada, quindi, de Kok critica il presente e la sua intrinseca propensione all'amnesia, rintracciando negli entusiasmi facili e immediati il seme di quella debolezza che pregiudica il futuro. L'esortazione a ripristinare la statua di Verwoerd è reiterata in un secondo imperativo che riporta in scena, invece, il tono ironico usato in precedenza per descrivere l'ideatore dell'apartheid, oggettivato in monumento, sotto lo sguardo dei suoi «chipped statue friends» che lo rimirano sconsolati (vv. 11-12). Esautorato, reso ridicolo nella sua rigidità di pietra tra i suoi «cronies of steel and stone» (v. 29), egli diventa infatti, nello spazio alternativo immaginato nella poesia, una sorta di spartitraffico attraverso le cui gambe si muoverebbe la città pulsante; quella che un tempo le leggi dell'apartheid inchiodavano all'immobilità.

6 Oggi

Su cinquantasei milioni di abitanti, il Sudafrica conta circa cinque milioni di migranti internazionali, in prevalenza africani, di cui più della metà transfughi dal vicino Zimbabwe. Verso di loro la nazione non ha dimostrato sinora né particolare comprensione né rispetto. Stupiscono e sollevano al contempo sdegno, infatti, a fronte della costituzione più inclusiva e illuminata del globo, gli episodi di xenofobia al centro della cronaca sudafricana dell'ultimo decennio, episodi contro i quali le autorità e il governo stesso non sembrano avere

¹⁸ La similitudine che coinvolge una malattia e il corpo non è casuale, essendo stato l'apartheid un regime 'malato' che ha discriminato a partire dai corpi, che ha impresso i suoi marchi sui corpi, che ha legato il paesaggio e la terra ai corpi decretando per ciascuno, a partire dalle caratteristiche del proprio corpo, quale terra e quale paesaggio possedere, abitare, attraversare.

ancora elaborato strategie risolutive.¹⁹ La lunga serie di aggressioni a singoli e comunità 'straniere' che, con centinaia di morti dal picco del 2008 ad oggi, parrebbe decretare il tramonto del Rinascimento africano e degli ideali del panafricanismo ha sollevato anche la presa di posizione di molti intellettuali, tra cui Ingrid de Kok. Sulla scia degli eventi del maggio 2018 – 62 morti e un numero imprecisato di feriti, la responsabilità morale di buona parte dell'establishment, l'inefficienza, se non la connivenza, prima, durante e dopo delle forze dell'ordine – Ingrid de Kok ha scritto «Today I do not love my country» (de Kok 2011, 17), la cui analisi da parte della poeta afrikaner Antjie Krog (2011) appare così esaustiva da rendere superflue ulteriori disamine.²⁰ Mi pare però ugualmente opportuno concludere il discorso sul rapporto tra la poesia di de Kok e la storia del suo paese citando questo testo, che riprende e rovescia alcune modalità e alcuni temi già illustrati portandoli all'estremo dal punto di vista formale e contenutistico e costituendosi, forse, come la composizione 'civile' più esplicita e incisiva di de Kok:

Today I do not love my country.
It is venal, it is cruel.
Lies are open sewer in the street.
Threat scarify the walls.
(de Kok 2011, 17, vv. 1-4)

La stanza non è più una lunga frase interrotta dalle pause alla fine dei singoli versi. Qui siamo davanti a quattro affermazioni indipendenti, separate da punti fermi, la prima delle quali annuncia in modo lapidario la sospensione di un amore che è stato una costante nella poesia e nella vita di Ingrid de Kok. I tre versi che seguono non guardano in avanti bensì sanciscono nella loro essenzialità delle realtà attuali, memori in modo sinistro dei tempi dell'apartheid: corruzione, crudeltà, una classe dirigente che mente, minacce. Il percorso alternativo, positivo, costruttivo, è qui costituito – al contrario di come avveniva nelle poesie finora analizzate – dalla parte centrale, in cui de Kok immagina forse in futuro di riuscire nuovamente a difendere il suo paese dagli attacchi facili dei suoi detrattori – «I may ar-

¹⁹ Si tratta, anche qui, di una questione molto complessa che affonda le radici nelle ancora gravi disparità tra (pochi) ricchi e (masse di) poveri nel paese, tanto che nei casi di xenofobia citati si è forse più correttamente interpretata la violenza come *poor-on-poor violence*, più che *black-on-black*. Per un'accurata ricostruzione dell'humus culturale, sociale ed economico su cui è cresciuto il 'nuovo razzismo' in Sudafrica cf. Neocosmos (2010), in particolare l'epilogo, dedicato agli eventi del maggio 2008, aggiunto a una prima versione del saggio uscita nel 2006.

²⁰ Cf. <http://nb.bookslive.co.za/blog/2011/08/24/antjie-krog-explores-to-day-i-do-not-love-my-country-by-ingrid-de-kok/> (2019-09-18).

gue our grievous inheritance» (v. 8) – o di riprendere a godere delle bellezze di un paesaggio così spesso cantato – le stelle cadenti, gli odori dell'aria, il sapore del sale marino. Si immagina persino, ma ancora 'forse', di nuovo orgogliosa dell'umanità che questo paese può dimostrare di aver conservato – la notizia di un bambino soccorso dalla gente, i cori per Nelson Mandela, qui «the famous forgiving man | who has forgotten who were enemies, who friends» (vv. 15-16).

L'ottava conclusiva è introdotta da *but*, che però non è come di consueto la porta su un'alternativa; è semmai l'anticamera del ritorno al duro verso iniziale, con la variante del *do not* che diventa *cannot* e il raddoppiamento di *today*, a rimarcare la concretezza di 'questo' quotidiano. I sette versi finali sono come un fiume in piena; ritraggono senza possibilità di equivoci o facoltà di interpretazione un paese che attualmente brancola nel buio e scivola a fondo ('in un fosso'), che ha perso il senno, che è incapace di gesti di accoglienza, che non ha pietà neanche per i bambini e che nel fuoco che appicca finisce per incendiare soprattutto se stesso:

But today, today, I cannot love my country.
It staggers in the dark, lurches in a ditch.
A curled mob drives people into pens,
brand them like cattle,
only holds a stranger's hand
to press it into fire,
strings firecrackers through a child,
burns stores and shaks, burns.
(vv. 17-24)

Bibliografia

- Bauman, Zygmunt; Tester, Keith (2002). *Società, etica, politica. Conversazioni con Zygmunt Bauman*. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- Berold, Robert (ed.) (2003). *South African Poets on Poetry. Interviews from New Coin 1992-2001*. Scottsville: Gecko Poetry.
- Brophy, Sarah; Spearey, Susan (2007). «'Compassionate Leave'? HIV/AIDS and Collective Responsibility in Ingrid de Kok's *Terrestrial Things*». *Literature and Medicine*, 22(2), Fall, 312-41.
- Chapman, Michael (ed.) (1978). *A Century of South African Poetry*. Johannesburg: Ad Donker.
- Chapman, Michael; Dangor, Achmat (eds) (1982). *Voices from Within. Black Poetry from Southern Africa*. Johannesburg: Ad. Donker.
- Chapman, Michael (2011). «'Sequestered from the Winds of History': Poetry and Politics». Chapman, Michael; Lenta, Margaret (eds), *SA Lit Beyond 2000*. Scottsville: University of KwaZulu-Natal, 177-202.
- Coetzee, J.M. (1988). *White Writing. On the Culture of Letters in South Africa*. New Hale: Yale University Press.
- Cope, Jack; Krige, Uys (eds) (1968). *The Penguin Book of South African Verse*. Harmondsworth: Penguin.
- Couzen, Tim; Patel, Essop (eds) (1985). *The Return of the Amasi Bird: Black South African Poetry 1891-1981*. Braamfontein: Ravan Press.
- Daymond, Margaret et al. (eds) (2003). *Women Writing Africa. The Southern Region*. New York: The Feminist Press.
- de Kock, Leon; Tromp, Ian (1996). *The Heart in Exile. South African Poetry in English*. London: Penguin.
- de Kok, Ingrid (1996). «Standing in the Doorway: A Preface». *World Literature Today*, 70(1), Winter, 4-8.
- de Kok, Ingrid (1997). *Transfer*. Plumstead: Snailpress.
- de Kok, Ingrid (1998). «Cracked Heirlooms: Memory on Exhibition». Nuttall, Sarah; Coetzee, Carli (eds). *Negotiating the Past. The Making of Memory in South Africa*. Oxford: Oxford University Press, 57-71.
- de Kok, Ingrid (2002). *Terrestrial Things*. Roggebaai; Plumstead: Kwela; Snailpress.
- de Kok, Ingrid; Steiner, Dorothea (2004). «Severities and Gusto: An Interview with Ingrid de Kok (28/2/2003, University of Cape Town)». Borzaga, Michela; Steiner, Dorothea (eds), *Imagination in a Troubled Space. A South African Poetry Reader*. Salzburg: Poetry Salzburg, 188-95.
- de Kok, Ingrid (2006). *Seasonal Fires. New and Selected Poems*. Roggebaai: Umuzi.
- de Kok, Ingrid (2008). *Mappe del corpo*. A cura di Paola Splendore. Roma: Donzelli.
- de Kok, Ingrid (2011). *Other Signs*. Roggebaai; Plumstead: Kwela; Snailpress.
- de Kok, Ingrid (2016). «'Whole Words, Whole Worlds?' Between 'Parts of Speech' and 'Body Parts'». *Wasafiri*, 31(2), 5-11.
- Graham, Shane (2009). *South African Literature after the Truth Commission. Mapping Loss*. New York: Palgrave.
- Gray, Stephen (ed.) (1989). *The Penguin Book of Southern African Verse*. London; New York: Penguin.
- Guarducci, Maria Paola; Terrenato, Francesca (2016). «Gendered Landscape/ Landskap in South African Women's Poetry». *Semicerchio. Rivista di poesia comparata*, LIV(1), 87-105.
- Hirson, Denis (ed.) (1997). *The Lava of This Land. South African Poetry 1960-1996*. Evanston: Triquarterly Books.

- Kolski Horwitz, Allan; Edwards, Ken (eds) (2009). *Botsotso. An Anthology of Contemporary South African Poetry*. Hastings: Reality Street.
- Krog, Antjie (2011). *Antjie Krog Explores "Today I Do Not Love My Country" by Ingrid de Kok*. URL <http://nb.bookslive.co.za/blog/2011/08/24/antjie-krog-explores-today-i-do-not-love-my-country-by-ingrid-de-kok/> (2019-09-18).
- Lockett, Cecily (ed.) (1990). *Breaking the Silence. A Century of South African Women's Poetry*. Johannesburg: Ad. Donker.
- Lockett, Cecily (1992). «South African Women's Poetry. A Gynocritical Perspective». *Tulsa Studies in Women's Literature*, 11(1), 51-61.
- Macnab, Roy, Gulston, Charles (eds) (1948). *South African Poetry. A New Anthology*. London: Collins.
- McDonald, Peter (2009). *The Literature Police. Apartheid Censorship and its Cultural Consequences*. Oxford: Oxford University Press.
- Miller, G.M. (ed.) (1942). *Thudding Drums. An Anthology of English and South African Poetry*. London: University of London Press.
- Miller, G.M.; Sergeant, Howard (eds) (1957). *A Critical Survey of South African Poetry in English*. Cape Town; Amsterdam: Balkema.
- Neocosmos, Michael (2010). *From 'Foreign Natives' to 'Native Foreigners'. Explaining Xenophobia in Post-apartheid South Africa*. Oxford: African Books Collective.
- Splendore, Paola; Wilkinson, Jane (a cura di) (2011). *Isole galleggianti. Poesia femminile sudafricana. 1948-2008*. Firenze: Le Lettere.
- Tutu, Desmond (1999). *No Future Without Forgiveness*. London: Rider.
- Vivan, Itala (2012). «Ri-costruire la memoria del Sudafrica postapartheid: musei culturali e siti celebrativi». De Michelis, Lidia et al. (a cura di), *Prisma Sudafrica: la nazione arcobaleno a vent'anni dalla liberazione*. Firenze: Le Lettere, 63-92.
- Vivan, Itala (2017). «Cultural Memory in Postapartheid South Africa Through Old and New Museums». Moreillon, Olivier et al. (eds), *Cities in Flux. Metropolitan Spaces in South African Literary and Visual Texts*. Zurigo: Lit Verlag, 123-43.
- Wilkinson, Jane (2004). «'Scorching a New Skin': Making Poetry and Refiguring Language in Work by Ingrid de Kok and Antjie Krog». Contenti, Alessandra et al. (a cura di), *Step Across This Line. Come si interroga il testo postcoloniale*. Venezia: Cafoscarina, 117-26.

Old News in the New Era Temporal Misalignments and Wounded History in Rehana Rossouw's *New Times*

Mara Mattoscio

Università «Gabriele d'Annunzio» Chieti-Pescara, Italia

Abstract Drawing on the work of Elizabeth Freeman (2010), this study offers a contribution to the South African literary debate over historical progress and irregular temporalities by proposing an analysis of time and embodiment in Rehana Rossouw's second novel *New Times* (2017). The book, all centred around the themes of betrayal versus remembrance, tells the story of Ali, a young journalist trying to heal secret wounds in the year after South Africa's first democratic elections. While her identity is continuously questioned because of her male nickname, mixed slave heritage and uncertain sexuality, Ali starts her new job for the aptly-titled *The New Times* by uncovering the new government's first signs of corruption and blindness towards the AIDS plague. By investigating what is left of the colonial in the supposedly postcolonial era, Rossouw's novel offers a fresh addition to the strand of South African literature that dares to deconstruct the myth of Mandela and of Liberation Day, calling for a deeper understanding of the often fractured temporalities of political change.

Keywords Recursive temporalities. Melancholia. Embodiment. Post-apartheid literature. Rehana Rossouw. Elizabeth Freeman.



Peer review

Submitted	2019-07-03
Accepted	2018-09-16
Published	2019-12-19

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Mattoscio, Mara (2019). "Old News in the New Era. Temporal Misalignments and Wounded History in Rehana Rossouw's *New Times*". *Il Tolomeo*, 21, 267-282.

DOI 10.30687/Tol/2499-5975/2019/21/024

Time as body and 'the times', or the sphere of official politics and national history, form a joint: the body and the state are, rather than mere metaphors for one another, mutually constructing.

(Elizabeth Freeman, *Time Binds*, 2010)

"When you are oppressed and going nowhere you never rush", states the narrative voice in the first paragraph of *New Times* (2017), Rehana Rossouw's second novel and her first take at the emotionally charged time of South Africa's entrance into its democratic era.¹ A preoccupation with both time and 'the times' permeates the entire novel, which offers a brave interrogation of the complex relationship between past trauma and on-going change, on both historical and individual levels. The narrator's above-mentioned statement sets the 'temporal' tone for the story of Aaliyah/Ali Adams, a 27-year-old Coloured journalist who is eager to start her new job at the aptly-titled Capetonian newspaper *The New Times*, after four discouraging months of unemployment that befell her at the very moment of South Africa's most hopeful look at the future. While privately facing her own existential crisis and the general confusion around her male nickname (Ali) and uncertain sexuality, the protagonist gets back on her feet as a journalist by uncovering the new government's first signs of economic corruption and blindness towards the AIDS plague, something she feels particularly worried about because of the threat it poses to her HIV-positive friend and pro-treatment activist Munier. The novel is all centred around the risk of forgetting and the wounds inflicted by actual and potential betrayals, both in the public and in the private spheres. Ali's relationship with her best friend Sumaya is fraught with tension because of Sumaya's dismissal of their teenage love affair in favour of a more conventional heterosexual romance, and even Ali's 'older-brother figure' Lizo, an anti-apartheid fighter who has rapidly ascended to political power, somehow betrays her trust for the sake of the on-going electoral games. The protagonist's urgency to remember, on the other hand, has taken the unhealthy form of Post-Traumatic Stress Disorder (PTSD), so that the challenge to connect past, present, and future seems, for her and her fellow South Africans, anything but a pacified process.

As a brief assessment of its paratext proves, *New Times*' preoccupation with the temporal could not be more explicit. Time obsessively takes the scene in the novel's title as well as in the epigraph from

¹ Rossouw's literary debut after a long career as a journalist arrived only two years earlier with *What Will People Say?* (2015). This first novel, set in a different part of Cape Town during the last years of the apartheid regime, was shortlisted for the Etisalat Prize for African Literature in 2016 and went on to win the National Institute for the Humanities and Social Sciences (NIHSS) prize for fiction in 2017. Its success set both critical and popular expectations high for Rossouw's following literary enterprise.

Dickens' *A Tale of Two Cities*, in which the words "time", "age", "epoch", and "season" all recur twice – and in a two-fold articulation – in the space of a few lines:

It was the best of times, it was the worst of times, it was the age of wisdom, it was the age of foolishness, it was the epoch of belief, it was the epoch of incredulity, it was the season of light, it was the season of darkness, it was the spring of hope, it was the winter of despair. (Rossouw 2017)

The unresolved contradictions characterizing the times of historical change are also put centre stage in the novel's breath-taking opening paragraph, which explicitly focuses on a temporal misalignment:

African time strolls at a leisurely pace, meandering down a time zone that's several hours behind the rest of the globe, pausing to meet and greet everyone in its path as it makes its tardy way to the next appointment. It can be so very charming – when Bayete's Jabu Khanyile strolls onto a stage flicking his fly-whisk languidly, the crowd he kept waiting for hours forgives him in a heartbeat. It can also hold people back – when you are oppressed and going nowhere you never rush. (1)

Here, the characteristic slowness of African time is directly associated with the very humane habit of acknowledging the presence of others (greeting everyone), a habit that is not shared, as Ali will discover, by the majority-white staff of *The New Times*. While South Africans' typically relaxed attitude will occasionally run the risk of hindering her work, Ali finds this temporal difference "charming". She later boasts that, during the unnerving times of Mandela's negotiations with the National Party and the consequent drafting of the new constitution, she "perfected the art [of waiting]" (1) and is now a "champion [in the] waiting game" (3). However, the novel's opening immediately complicates the notion of such captivating contrast between African and global time with a reminder of history's lasting wounds: the ghostly protagonist here is the injured historical subject, "oppressed and going nowhere", who cannot but remain 'stuck' in the folds of a painful time.

The temporal clash that inaugurates the narrative signals Rossouw's engagement of an issue that is central to postcolonial and decolonial thought: the critique of a conception of time and history shaped by Western philosophical traditions and yet deemed necessary to the rest of the world, if this wants to be counted in the number of the 'progressive countries'. As Walter Mignolo remarked, however, "modernity is not an ontological unfolding of history but the hegemonic narrative of Western civilization. So, there is no need to

be modern. Even better, it is urgent to delink from the dream that if you are not modern, you are out of history" (Mignolo 2011, 9). In order to point out the necessity of a decolonial perspective, or 'border thinking', Mignolo joins the number of scholars who have taken to the task the supposedly universal but actually Western-centric understanding of historical progress, that celebrates linearity and relegates all temporal differences to an alleged state of 'pre-modernity' and backwardness. This is particularly relevant to the South African context, in which the historical transition from the colonial phase to a supposedly 'postcolonial' one in the years between 1931 and 1961 never implied the democratization of society. The country proclaimed its independence from the United Kingdom at the very moment in which the Afrikaner government started hardening the regime of apartheid, so that the birth of the 'modern' Republic of South Africa cannot in any way be seen as the beginning of a more progressive phase (see Carusi 1990; McClintock 1995).² The ambiguous relationship between historical change and democracy was then further complicated in the most recent times of 'liberated South Africa', which Andrew Van der Vlies (2017) describes as characterized by a widespread "dis-appointment" – or 'missed appointment', in both the affective and the temporal sense – with the promises of the anti-apartheid Struggle.³

In more than one sense, *New Times* aligns itself with Mignolo's critique. There are direct references in the novel to the political implications of an 'African difference' in temporal matters: "African Time is the ideology of the Movement; one of the pillars of their struggle" (Rossouw 2017, 160), Ali remarks while she waits for a meeting that ends up starting fifty-five minutes later than scheduled. However, the first cracks in the glossy narrative of 'liberated South Africa' also seem inherently connected to a political handling of time: Irfaan, the former anti-apartheid leader and current electoral candidate who is awaited for fifty-five minutes, seems to the narrator to be "enjoying the fruits of liberation while the almost one million voters in the Western Cape who voted for the Movement last year wait patiently for their freedom" (161). Moreover, the country's sudden acceleration

² McClintock has been particularly critical of the ideological dangers hidden behind the idea of a supposedly linear progress celebrated by the 'post' of the 'postcolonial'. The situation of women, who tend to remain the target of structural violence across the temporal divide between the colonial and the postcolonial phases, is for her the most eloquent case in point (McClintock 1995, 11) – and one that resonates with Rossouw's own description, in *New Times*, of an unconventional young woman's life in the hopelessly patriarchal world of post-apartheid (and thus supposedly 'liberated') Bo-Kaap.

³ In his critical appraisal of contemporary South African writing, which draws on (literary) affect theory, Van der Vlies examines in particular the feelings deriving from experiences of temporal disjuncture in the work of both well-known and emergent South African authors.

towards the much-coveted 'modern life' implies sinister losses that leave a bitter taste on the protagonist's tongue. *The Democrat*, the actively anti-apartheid weekly newspaper she has been working for during the last years of the Struggle, is shut down abruptly soon after the first democratic elections, because of the many lawsuits filed against it during the regime. Yet no newer outlet – and certainly not *The New Times* that now employs her – seems to be willing to take its place in advancing radical critique on the current state of affairs. The "modern" open-plan space and "matching" furniture (2) she finds at her new workplace are not accompanied by the same uncompromising commitment to speak truth to power nor by the same racially heterogeneous staff as she was used to at *The Democrat*.

While Ali has perfected the art of waiting during the hectic times of South Africa's transition to democracy, the abruptness of change in the country's politics seems to have affected people's handling and availability of time more thoroughly than her fellow South Africans are willing to realize. For example, the much-awaited Rugby World Cup and consequent opening of South Africa to mass tourism have also taken away Ali's "right to arrive anytime" at her favourite restaurant in Bo-Kaap, while the neighbourhood is assailed by hordes of Australian and American visitors ready to queue for hours outside the spots recommended by the touristic brochures: "There's a bus parked outside the restaurant and a queue at the door. Our right to arrive anytime, sit anywhere, order anything on the menu and get it quick sharp has been temporarily suspended" (118). At the same time, the fact that the racist National Party has won Cape Town's provincial government even at the time of the first democratic elections makes for a disquieting contradiction right at the heart of the Rainbow Nation's hope for a glorious future. The local government building Ali has to pass on her way to work is a daily reminder for the protagonist of the "stinking tentacles" of the violent past that keeps threatening the cherished "beat [of] liberated South Africa" (213).

Yet, the clash between (South) African and global time, and between old and new states of affairs, is not the only temporal misalignment staged by Rossouw's novel. When the story begins, Ali is coming out of a depressing time of unemployment, which has drastically impacted her handling of time as well as her self-esteem. In the four months before starting her new job at *The New Times*, she has slept a minimum of twelve hours per day, and gets exhausted very soon when she is back at work. When she resumes her journalistic endeavour, she thus has to quickly discipline herself into hectic rhythms in order to best chase the truth in the stories she covers. While she hurries up with deadlines "pounding against [her] back" (255), the reluctant sources she contacts to have her information confirmed insist on asking for more time, evading her calls, and generally slowing her down, thus risking to jeopardize her explosive exclusives. "Dead-

lines aggravate me; especially the ones that creep up fast and force me to file my stories before I'm convinced there's nothing more I can do to improve them" (36), sighs the tormented protagonist in her first week back at work. However, while on the workplace she seems keen on embracing what Elizabeth Freeman termed "chrononormativity", or "the use of time to organize individual human bodies toward maximum productivity" (Freeman 2010, 3), in her private life Ali increasingly experiences a fractured or arrested time. Soon into the narrative, the memories of a painful past start seizing her through flashbacks so vivid that she is forced to continually relive her past experiences. She gets thus stuck in a damaged, recursive temporality in which progress towards the future seems impossible, and real and metaphorical shadows threaten to swallow her into a dark emotional chaos. In other words, while Ali the journalist willingly adheres to the "hyperregulated time of industry" (Freeman 2010, 7), Aaliyah the woman with an unresolved private life is imprisoned in an unpredictable time in which painful memories "well up", "fast-forward", and generally trump linear narrative, all the while she feels the desperate need to "keep [her] mind on the present" (Rossouw 2017, 170).

Eloquently, the standard symbols of time measurement such as clocks and pendulums recur obsessively through Ali's flashbacks. In stark contrast with their count-down function in the deadline-rife workplace, in the private time of the subconscious they are repeatedly associated with the reassuring but endangered heartbeat of Ali's father, as she relives the last moments before his death. The semantic field of death and burial, as well as that of physical and psychological wounds, is increasingly intermingled in the novel with the act of intentional and unintentional remembering, a veritable "oozing pipeline of painful memories" (191). Death-tinged grief proliferates as Ali is forced by PTSD to re-experience the last, violent moments of the anti-apartheid struggle. She is especially haunted by the memories of the shooting of a 12-year-old African boy who stood next to her in a march, and by the paralyzing awareness of the tortures inflicted to her friend Lizo in the regime's prisons. The protagonist's reaction at these painful flashbacks is often to "bury [her] head" under the pillow and "dive down deep into the darkness" (190), as if to reiterate a virtual burial rite that can never be definitive nor put the dead at rest.

Interestingly, however, some of the crucial memories haunting Ali – and the first ones to trigger her PTSD – are ones of a different, more private kind of trauma. These concern her short-lived and now 'buried' teen-age lesbian affair with her best friend and life-long neighbour Sumaya, in whom she had found solace in hard times, but from whom she had later been abruptly rejected. Under the threat of losing her friendship forever, Ali has reluctantly resigned herself to Sumaya's prohibition to ever mention their affair again. Yet, the protagonist is clearly uncomfortable with the idea of her secret love's

impending marriage and imminent moving to a faraway neighbourhood. The pain of rejection is itself articulated by the narrator as an instance of arrested temporality. Slowness, as she now recalls, had characterized her first experience of physical love with Sumaya: “She teaches me to wait while she takes her sweet time trailing her fingers and lips across my tummy, up my ribs and under my breasts. I learn that waiting has an explosive reward” (127). Rejection, on the other hand, has been so abrupt that ten years later Ali is still stuck in her impossible yearning and unable to understand why this has to be renounced forever.

Ali’s troubles in coming to terms with this unrequited love also leave her sexual identity blurred. “I’m ‘still’ [in love with Sumaya] but I’m not gay”, the protagonist thinks to herself at the beginning of the novel (128). And yet, her sexual orientation remains a troubling mystery even to herself. She rules out the possibility to ever mention her secret passion to the members of her patriarchal religious community. At the same time, however, she keeps probing the boundaries by asking Yunus, Munier’s gay friend and a Muslim spiritual leader, whether he is aware of Muslim lesbians living openly in the area. If her sexual identity remains ambiguous, Ali is sure that Sumaya is her only true love, while the unlikely and degrading sexual experiences she has had with men were only triggered by her frustration for her friend’s rejection. Moreover, her nickname Ali – a shortened version of her name but also a tribute to her father’s and her own myth Muhammad Ali – generates confusion about her gender, and prompts the protests of several colleagues who prefer the longer and more feminine Aaliyah. Her usual outfit, consisting of black jeans, long white *kurta* and Doc Martens boots, closely resembles the one sported by the neighbourhood boys, and is a world apart not only from Sumaya’s long dresses that “cove[r] as [they] clin[g] her shapely distractions” (118), but also from Munier’s cross-gender and hyper-feminine attire, often including wigs, mini-skirts, and red stilettos. In other words, while still unsure in terms of identification, Ali effectively queers everybody’s expectations about her gender and sexuality: she is what Freeman calls a “sexual dissident”.

Freeman is only one of a number of scholars who pointed out that the hegemonic heteronormative discourse has always represented anachronisms or arrested temporalities as deviance, “in order to displace the burden of the ahistorical onto others – queer subjects and people of colour, each equally stigmatized as ‘primitive’” (Rohy 2009, 129).⁴ In particular, undermining the theoretical tenet of a ‘moderni-

⁴ A critique of normative time had already been advanced by feminist scholars in reference to the discrimination of women as political subjects. Kristeva (1981) has been among the first to distinguish the linear model of official history from the more irreg-

ty' supposedly distinguishing Western societies from the rest of the world, both Freeman (2010) and Dana Luciano (2007) commented on the temporal complications of the Western 'modern life' itself. They argued that it is precisely sexual dissidents that first and most often brought to evidence the signs of modernity's 'fractured' time, characterized by recursions and interruptions as opposed to the temporal continuum in which nineteenth-century society had been convinced to live. According to Freeman, sexual dissidents are thus often "figures for and bearers of new corporeal sensations, including those of a certain counterpoint between now and then, and of occasional disruptions to the sped-up and hyperregulated time of industry" (Freeman 2010, 7). In particular, the inability – or active refusal – to let go of past experiences is, for Freeman, a veritable "queer intempestivity":

[a] stubborn lingering of pastness (whether it appears as anachronistic style, as a reappearance of bygone events in the symptom, or as arrested development) [which is] a hallmark of queer affect: a 'revolution' in the old sense of the word, as a turning back. (8)

Here Freeman merges queer studies and psychoanalytic theories of melancholia around the concept of an irregular but potentially 'revolutionary' time, that folds back onto itself in a subversive refusal to forget. Interestingly, she does not stop at reminding us that in all traumatic contexts "the mourning process bodies forth gendered subjects", and that the centrality of pain in Freudian understandings of melancholia led to a queer concept of futurity which is itself often "predicated upon injury" (11). On the contrary, Freeman also envisions a positive implication of such queer 'intempestivity'. This resides for her in the embodied, even erotic, presence of the chronically subversive subject, whose longings open up the possibility of a "momentary reorganization" of past events, and thus of a renewed encounter with history (14).

Freeman's meditation on irregular time and melancholia, or the refusal to relegate a pivotal experience to the past, is particularly relevant to the South African context, in which the collective trauma of apartheid has not been thoroughly nor definitively overcome, notwithstanding the Truth and Reconciliation Commission (TRC)'s attempt at collective healing in the first years after the demise of the regime. It is no coincidence that explorations of memory and mourning – drawing on both literary and historical trauma studies (Caruth

ular time of women's affective genealogies, while Rosi Braidotti (2011, 269) grounded her nomadic theory on the Deleuzian distinction between Chronos (the institutional time of "norms and protocols") and Aion (the time of "becoming and affirmative critical practice"). Interestingly, it is the latter that for Braidotti holds the most productive political value, because the specific sensibility of the minoritarian Aion "combines a strong historical memory with consciousness and the desire for resistance" (269).

1996; LaCapra 2001; Durrant 2004) – have flourished in South African literary criticism over the last twenty years. Expanding on the seminal works on mourning by Mengel and Borzaga (2012) and on melancholic fiction by Samuelson (2007), some of the best recent perspectives on South Africa’s culture elect melancholia theories – rather than mourning ones alone – as key tools to interpret the current developments in the country’s public discourse (Truscott 2011; Hansen 2012; Demir 2019). Demir, in particular, recently suggested that the concept of “post-apartheid melancholia” is crucial to contemporary South African literature, as it explains the tendency on the part of most local writers to refuse the TRC-induced national narrative of a quick and thorough recovery from the past. For Demir,

if one reads post-TRC novels against the larger framework of a nationwide process of mourning and attempts at closure, the concept of melancholia can be seen as a powerful counter-narrative in order to keep the past alive. (2019, 6)

Interestingly, issues of irregular temporality (“temporal attachments, present losses, and the impossibility of a present without the past”, 14) also inform Demir’s analysis, in the conviction that a Fanon-inspired optimistic hope to shift attention from the past to the future is “not yet discernible” in South African literature (14-15). Rossouw’s *New Times* can be usefully read through Demir’s “post-apartheid melancholia” lens: Ali’s (and her colleague Servaas’s) PTSD is not merely a pathological inability to let go of past pain, but rather an existential and political demand to keep remembering both public and private trauma and not to precipitate the closure of historical violence that has not been fully dealt with.

Unhealthy experiences of mourning are indeed an explicit theme of the novel, especially in reference to Ali’s strictly religious mother Amira, who has been suffering nervous breakdowns and chronic depression since the death of her husband and the punitive visit of her own family members.⁵ More interestingly still, Ali’s deepest conscious interrogation of what a healthy and safe mourning should be is closely interwoven with an interrogation of time. “How long before it’s enough?”, she anxiously asks Yunus, while trying to untangle the Islamic concept of *ṣabr* (or perseverance through hardship) that should

5 The story of Amira’s disowning on the part of her family closely resembles the one of Rossouw’s own mother. In an early interview conducted by Julie Frederikse for her book *The Unbreakable Thread: Non-Racialism in South Africa* (1990), Rossouw explained how her mother had been rejected by her Indian Muslim family for marrying a Christian Coloured man, and how she and her siblings, who had grown up in a Coloured township and had always identified as Coloureds, had kept feeling discriminated by their maternal grandmother with respect to their Indian cousins (Frederikse, Rossouw 1987).

guide a good Muslim through the pain of a beloved's death. While Yunus reflects on her mother's and her own handling of loss, Ali keeps unwillingly cutting back and forth from present and past. She is thus suddenly forced to relive the scene of her father's death endlessly welling up in her subconscious, the memories of Amira's four-month-and-ten-day self-reclusion, her feelings of permanent desertion following her mother's withdrawal into depression, and the haunting fear of Munier's likely death in a near future, when he will develop full-blown AIDS ("How long will it take after Munier's gone?", Rossouw 2017, 188). Dickens's *Hard Times*, which she has started reading in previous chapters and summons up here, seems "right for the time" (188), meaning both the moment of crisis in her family's life, and the difficult, ambiguous times of the liberated but possibly straying country.

The interconnectedness and the recursive temporality of Ali's private trauma and South Africa's collective one – here acknowledged explicitly – are the keys to Rossouw's entire novel, in which a number of forgotten stories of violence (and sometimes redemption) are finally brought back to light. The story of Bruce Africa, the 12-year-old boy who died on Ali's lap for the wounds inflicted by a police shot probably directed at her, has been haunting the protagonist for years. It is indeed, to use Freeman's phrasing, a case of melancholia that "bodies forth gendered subjects", as the boy's bleeding to death over Ali's own body on the emergency room floor had climaxed into a violent outburst of her own menstrual blood, and in the shame of having to crawl amidst a crowd and out of the hospital literally and irremediably "drenched in blood" (248). Interestingly, such traumatic episode wells up in her memory while she is going through her current (painful) period in the narrative present. It is this physical experiential continuum that seemingly prompts her to act: she decides to photocopy and hang on her wall the clip of the newspaper story she had originally written on Bruce's death and the march's violent repression for *The Democrat*. With this instinctive gesture, she thus resolves to "keep him with [her] forever" (239) and induces her mother and grandmother to finally acknowledge her experience and speak openly about it.⁶

⁶ Rossouw's insistence on the persistent relevance of past events is confirmed in an interview she gave to Jennifer Malec for the *Johannesburg Review of Books*. When Malec proposed that *New Times* could be seen as an experiment in "reverse speculative fiction" and that "as you can invent futures, [this] novel shows how we invent our past", Rossouw made clear that her intention was less directed at 'inventing' memories than it was at pointing out that the past cannot be silenced: "I wanted to show that the past is still haunting our present" (Malec, Rossouw 2018). Later in the interview, she gives the example of the Cape Malays' slave ancestry, which "has been virtually banished from present-day discourse. Many white South Africans frown on black people who dwell on the past, especially when we point out that the 'civilisation' they brought to this country was built on the inhumane forced dislocation and ownership of millions of human beings" (Rossouw in Malec, Rossouw 2018).

It is precisely this private reliving of pain at home and the complicated negotiation of her feelings with her “dysfunctional family” that allow Ali to realize what a productive, healthy collective mourning of the national trauma would be:

I will no longer do to [Bruce Africa] what I so detest when it's turned on me - pretend that nothing happened. I will take responsibility for my guilt and find the strength to carry it. No more protecting myself to the boy's detriment. His story, like Kristof's, deserves to be heard and remembered. (239)

In other words, it is precisely what Freeman described as an “embodied chronical subversion” that allows Ali to bring her need for accountability and awareness of her co-responsibility to light. Even the feeling of irrepressible anger that is her most evident signal of distress at private and historical wrongs is itself made flesh in and out of her body, through the many references to the supernatural but very concretely embodied character of the Iblis: an exhilarating incarnation of the jinn representing both the Devil and a positive spirit in Islamic tradition. Every time Ali is struck by bouts of painful memories or feels overwhelmed by injustice, she feels her frustration solidify into a black-bodied beast with a long tail that clenches her spine and directs her movements as an exoskeleton. Interestingly, while she is often afraid of the jinn manifesting itself, in more than one case its arrival is actually instrumental in prompting her to fight back abuses. For example, when the National Party's local spokesman Coen Conradie keeps hindering Ali's work on the government's corruption (as well as her physical movement), she relies on the Iblis to disarm him.

I summon up the Iblis and bring it up to play. Coen's nostrils flare and his eyes go wide as the dark force rises. He can't see it but can sense the malevolent attention fixed on his flesh. He takes a step back and reverses at speed as it stretches towards him. [...] The Iblis enjoys toying with its prey, a distraction I can use to my advantage. (213)

In other words, Ali's embodied presence as a chronically subversive subject and the ‘incarnated’ version of her feelings work in the positive terms that Freeman associated with “queer intempestivity”: they allow a “momentary reorganization” of events that can open the way to a renewed encounter with history.⁷

⁷ Interestingly, Rossouw herself has hinted to issues of embodiment in reference to her writing practice. In an interview with Tiah Beauteament (2016), she stated: “[w]riting literature is a vastly different experience to journalism. My daily work is often formulaic - ensuring there are five W's and an H in every story, that the lead sentence encapsulates the entire story, that it is in reported speech and that all the parties in-

Ali's need to save events and people from oblivion is, in fact, a choice of conscious temporal misalignment articulated in terms that appear similar to those Yunus had used to explain the concept of *şabr*. For Yunus, *şabr* has to do with choosing perseverance through difficult times and with warning against the forgetfulness that often accompanies abrupt changes. Going back to the times of the Struggle and to the elation that had followed Liberation Day, it first occurs to Ali that:

[t]here must be hundreds of thousands of people who died in the struggle like leaves dropping silently off trees; trampled into the mud when democracy arrived like a spring shower and we all went to dance in its sweetness. (239)

Here, the juxtaposed references to opposite seasons – the spring of Liberation and the autumn of those who died for it – add a further layer of meaning to Rossouw's interrogation of temporal misalignments. If spring is the time of the year that stimulates vegetal growth, the melancholic image of the autumnal leaves fallen from the trees and "trampled into the mud" points to an understanding of historical change that entangles the whole society in the folds of time but is not necessarily nor entirely innocent. By reminding us of the fragility of collective memory that parallels the fragility of shunned lives, the narrator here reiterates in metaphorical terms the novel's warning against the risk of forgetfulness.

The precariousness of lives falling down like dead leaves is moreover articulated through an instance of the recurrent vegetal metaphor that Rossouw uses to convey an image of growth – a supposedly 'linear' temporal process complicated by ethical conundrums. Several times through the novel the idea of an unstoppable but potentially dangerous growth is implied in the vegetal presence of the huge fig tree growing in the Adams family's yard. This is a tree "heavy with fruit and busy with birds" (64) that has been in its current spot since Ali's grandmother first arrived in the house. And yet, its voluminous presence is now turning into a danger for the neighbourhood, as its roots have started growing in the wrong place, i.e. quite eloquently, into the public drains. The city council's warning that the tree will soon have to be removed worries the Adams family deeply. Particularly Ali's mother, the character who is most painfully unable to let go of past grief, is almost obsessively drawn to the tree: she is used to staring for hours into its "dark heart" while performing her uninterrupted prayers with her *tasbeh* in her hands.

involved get their say. With creative writing you use a completely different *set of muscles*, you write from the heart and not from the head (which is hugely difficult, I found)" (emphasis added).

Yet, at the end of the novel, when the dreaded council workers have finally arrived to get rid of the tree, the family discovers that its removal has freed space for more light and for the coloured bougainvillea that Ali had planted behind it. Two branches of the beloved old fig have been left in the yard to support the new, blossoming plant. As the protagonist observes the new space created by the workers' intervention, she finally finds the mental ease to make a thorough appraisal of the country's and her own present condition. She starts by fantasizing about a potential journalistic take on her split and restless self – a self that is part “sulky grown woman”, part “hot shit reporter” (310). Quickly, however, she goes on to imagine the possibility of being “a reporter with an assignment to write the story of South Africa” (310). As the contradiction between the rhetoric of the Rainbow Nation and the first signs of entrenched corruption remains to be clarified, Ali concludes that “drawing a map to guide you to the future is no guarantee of success, a wheel or two may come off along the way” (311). In other words, directly acknowledging the connection between personal and collective responsibility allows her to probe an idea of future that risks growing out of a present in which rotten roots have not been taken care of.

Ali's remark is a statement about both individual and collective life, private and public wounds. As Freeman reflected in her meditation on a time that binds, “time as body and ‘the times’, or the sphere of official politics and national history, form a joint: the body and the state are, rather than mere metaphors for one another, mutually constructing” (Freeman 2010, 15). Ali's journey from unwillingly reliving the past to making an active, physical effort to remember it seems to also illuminate a path for the country. In expanding the strand of South African novels that question the myth of a linear, ever-progressing liberation (such as Zoë Wicomb's *David's Story*), *New Times* investigates the transformative potential of embodied temporal misalignments. Letting personal and public histories to be relived through individual or collective bodies thus means bringing to healthy, lasting memory the events and traumas that engendered those bodies in the first place. Disrupting the productive daily routine and the nation's celebratory narrative in order to keep remembering past losses and honouring the space they produced proves indeed a positive instance of irregular temporalities. Collective time does not need to be linear to be progressive, and revolutions (in the political as well as the astronomical understanding) should imply the productive intempestivity of a future which always honours – by consciously embodying them – the meaningful scars of the past.

Bibliography

- Beautement, Tiah (2016). "...You Write from the Heart and not from the Head". An Interview with Rehana Rossouw". *Short Story Day Africa*, August 3 2016. URL <http://shortstorydayafrica.org/news/you-write-from-the-heart-and-not-from-the-head-an-interview-with-rehana-rossouw> (2019-11-28).
- Braidotti, Rosi (2011). *Nomadic Theory. The Portable Rosi Braidotti*. New York: Columbia University Press.
- Carusi, Annamaria (1990). "Post, Post, and Post: or Where is South African Literature in All This?". Adam, Ian; Tiffin, Helen (eds), *Past the Last Post: Theorizing Post-Colonialism and Post-Modernism*. Calgary: University of Calgary Press, 95-101.
- Caruth, Cathy (1996). *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Demir, Danyela (2019). *Reading Loss. Post-apartheid Melancholia in Contemporary South African Novels*. Berlin: Logos.
- Durrant, Sam (2004). *Postcolonial Narrative and the Work of Mourning: J.M. Coetzee, Wilson Harris, and Toni Morrison*. New York: State University of New York Press.
- Frederikse, Julie; Rossouw, Rehana (1987). "Rehana Rossouw Interview Transcript". South African History Archive (SAHA) online repository, section *Tracing the Unbreakable Thread: Non-Racialism in South Africa Today*. URL http://www.saha.org.za/nonracialism/transcript_of_interview_with_rehana_rossouw.htm (2019-11-28).
- Frederikse, Julie (1990). *The Unbreakable Thread: Non-Racialism in South Africa*. Bloomington: Indiana University Press.
- Freeman, Elizabeth (2010). *Time Binds. Queer Temporalities, Queer Histories*. Durham and London: Duke University Press.
- Hansen, Thomas Blom (2012). *Melancholia of Freedom. Social Life in an Indian Township in South Africa*. Princeton: Princeton University Press.
- Kristeva, Julia (1981). "Women's Time". Translated by Alice Jardine and Harry Blake. *Signs*, 7(1), 13-35.
- LaCapra, Dominick (2001). *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Luciano, Dana (2007). *Arranging Grief. Sacred Time and the Body in Nineteenth-Century America*. New York: New York University Press.
- Malec, Jennifer; Rossouw, Rehana (2018). "'I Started Writing the Book in a Fit of Anger with Fees Must Fall Activists'. Rehana Rossouw Chats to Jennifer Malec About *New Times*". *Johannesburg Review of Books*, 5 February 2018. URL <https://bit.ly/33thn15> (2019-11-28).
- McClintock, Anne (1995). *Imperial Leather: Race, Gender, and Sexuality in the Colonial Context*. New York: Routledge.
- Mengel, Ewald; Borzaga, Michela (eds) (2012). *Trauma, Memory, and Narrative in the Contemporary South African Novel: Essays*. Amsterdam: Rodopi.
- Mignolo, Walter (2011). "Geopolitics of Sensing and Knowing. On (De)Coloniality, Border Thinking, and Epistemic Disobedience". *Transversal-Unsettling Knowledges* (September 2011). URL <https://transversal.at/transversal/0112/mignolo/en> (2019-11-28).
- Rohy, Valerie (2009). *Anachronism and Its Others. Sexuality, Race, Temporality*. New York: State University of New York Press.

- Rossouw, Rehana (2015). *What Will People Say?*. Johannesburg: Jacana Books.
- Rossouw, Rehana (2017). *New Times*. Johannesburg: Jacana Books.
- Samuelson, Meg (2007). "Melancholic States, Statist Mourning and the Poetics of Memory in Post-Conflict Fiction from Southern Africa". *The Journal of Social Studies*, 115, 43-68.
- Truscott, Ross (2011). "National Melancholia and Afrikaner Self-Parody in Post-Apartheid South Africa". *Psychoanalysis, Culture & Society*, 16(1), 90-106.
- Van der Vlies, Andrew (2017). *Present Imperfect: Contemporary South African Writing*. Oxford: Oxford University Press.
- Wicomb, Zoë (2000). *David's Story*. New York: The Feminist Press.

Interviste | Interviews | Interviews

“There Was Never Any Gift Outright”: Australian Poet Simon West Discusses Poetry and Place in His Fourth Collection *Carol and Ahoy*

Roberta Trapè

The University of Melbourne, Australia

Simon West was born in Melbourne in 1974 and grew up in Shepparton, a large town in North-Central Victoria. In 1996, following undergraduate study in English Literature at the University of Melbourne, he left Australia to travel in Italy. He found work in Northern Italy, outside Turin, in one of the valli valdesi, the valleys in the Cottian Alps where Waldensians settled in the thirteenth century. After a number of years living in Turin, he returned to Australia and re-enrolled at the University of Melbourne. There he obtained a Bachelor of Letters and then a PhD in Italian Literature. His dissertation, “*È tant’è dritta e simigliante cosa*” *Translating the Poetry of Guido Cavalcanti*, developed into *The Selected Poetry of Guido Cavalcanti* (2009). He published his first collection of poems, *First Names*, in 2006. After publishing his second book of poetry *The Yellow Gum’s Conversion* (2011), he was awarded the Australian Council Fellowship as the poet-in-residence at the B.R. Whiting Studio in Rome, where he spent six months in 2012 and wrote some of the poems of *The Ladder* (2015).¹ *Carol and Ahoy*, his fourth book of poems, was published in

1 In Trapè 2017, 193-211, I have analysed Simon West’s third collection of poems; the book, with its multilayered places, mirrors West’s journeying into the Italian past and at the same time his ties with his own country. The focus of the essay is the historical



Submitted 2019-05-17
Published 2019-12-19

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Trapè, Roberta (2019). “There Was Never Any Gift Outright”: Australian Poet Simon West Discusses Poetry and Place in His Fourth Collection *Carol and Ahoy*. *Il Tolomeo*, 21, 285-294.

DOI 10.30687/Tol/2499-5975/2019/21/025

2018. West lives in Melbourne, where he works as a translator and part-time university lecturer. He returns frequently to Italy. Many of his essays on poetry have recently been collected as *Dear Muses? Essays in Poetry* (2019).

ROBERTA TRAPÈ Simon, in “Waking on a Summer Morning” you write

I asked if a verse were no more than a toy,
then heard the blackbird’s carol and ahoy,
and the traffic’s tidal snare drum sough. (21)

A phrase that points the reader back to the evocative and beautiful title of your new collection of poems.

SIMON WEST The title is a little mysterious on first impressions. The word *carol* is more familiar to readers in English as a proper name, and *ahoy* is an exclamation. But here they point to two important tasks of poetry – to celebrate the world in verbal song, and to call things to people’s attention. It is in this way that poetry becomes much more than a self-indulgent toy, though it should also be playful.

RT There is a freshness and joy about the places, the blackbirds and traffic, the colours and light which you celebrate in these new poems. It’s as if you were encouraging the reader to step into a new world.

SW It depends. There’s a stereotype about poetry that says the poem is merely a refuge in which the poet indulges in explorations of his or her emotions; or that it is a form of escapism into some idyllic landscape where the poet can commune with nature. If you mean stepping into a new world as a form of escape then no. I think of poetry rather as encouraging the reader to see the actual world which we hold in common more clearly. Heraclitus is recorded as having said that there is a single common universe for those who are awake. It is in sleep that each of us turns away into our own private worlds.

RT Your previous collection, *The Ladder*, is characterised by the presence of both the Australian and the Italian landscapes, and your poems create new imagery that often presents a powerful juxtaposition of past and present, in Italy as well as in Austral-

dimension of space in West’s poems. The images of Italian and Australian places, both landscapes and cityscapes, evoke forms through which Italian and Australian nature and culture declare their presence through multiple layers of time. The poems deal with the relationship between past and space, the movement between past and present, and between the physical and the metaphysical. In the evocations of such crossings Australia and Italy meet in an in-between space that the reader is invited to share.

ia. A sustained focus of your poetry is the historical dimension of space, in both Italy and Australia. In this new book, *Carol and Ahoy*, the space is essentially Australian, observed from different points of view, complex, mysterious, acknowledging the indigenous gaze, the convicts’ dreams, the explores’ maps, the settlers’ diaries. The book opens with “River Tracks”:

Never a straight line or a single course,
never blue. Most maps mistell you.
Eager to find where you finish,
they mistake your daydreaming, your loops
and faux pas and odd sidesteps,
your misgivings and floods of largesse. (11)
[...]
Black names that gave white settlers license to the land.
[...]
Rarely have you had to hop, skip and jump
through drought like your cousin the Broken.
From the up-high of satellite and migrating bird, you know
their course by impulse,
you’re as unkempt as a camper’s hair, as fickle and
fractious as a child,
you are running hand-first through the dark, going the
long way to the sea. (12)

SW Yes, rivers are an important presence in this new book. I grew up on the edge of town, across the road from parklands which had been left free of development because they were the floodplains for the two rivers that met there, the Goulburn and the Broken. Those floodplains are important for the River Red Gum, a common eucalyptus variety that needs periodic flooding in order to survive. Given the right conditions they can grow for hundreds of years, developing massive trunks. The Latin name for them, interestingly, is *Eucalyptus camaldulensis*, because they were planted by the Camaldolese monks in the nineteenth century to help dry up swamplands between Rome and Naples. That story appeals to me, as you can imagine, because of its link between Australia and Italy.

You mention the historical dimension to space, and that’s something I’ve always found fascinating about Italy, where there are so many visible signs of the past that survive in the landscape, and in places like Rome there are many layers of human habitation built on top of each other. That stands out for an Australian visitor. My challenge in this new book was to celebrate that same historical depth in the landscapes where I grew up. The stories are still there, they are just harder to find.

RT Indeed there are some powerful images in your fourth book of poems that evoke the way Australian nature and culture declare their presence through multiple layers of time. The Australian places you return to in *Carol and Ahoy* are those forested floodplains, which must have been imprinted on your sensibility by early experience. But that may not be the only reason why they have stayed with you and drawn you back. In “Floodplains on the Broken River”, you write:

We dwelt across from bushlands where the Broken
brought the town to a halt. As far as Mooroopna
old red gums filled the floodplains
and farming yielded to a stand of bush.
[...]
Bush-ground was time-heavy and intricate,
steeped in the elements, layered like an archeological dig.
(16)

And in “Back at the Broken River”:

I’ve often sat on these banks and let he eye
float in the bush on the far side of the water.
[...]
but sitting here again I’m overwhelmed
by the measureless convolution of matter,
the ramifications of complex things as weird
and vast as a vista of mountains. (24)

sw That historical depth can be found in the natural world as much as the human. I was fascinated, for example, by the way leaf litter – the detritus from those eucalyptus trees particularly – remains on the ground for years, building up in layers. The eucalypt is not deciduous, but drops leaves and branches throughout the year, particularly when it’s suffering heat stress. It takes a long time for that material to break down, the leaves slowly changing colour as they oxidise, forming a beautiful mosaic.

RT These are complex, layered places, of decay but also rebirth, where the old and the new, the dead and the living are beautifully entwined. It’s not surprising that they speak powerfully to a poet so sensitive to the layers time, and the dialectical relationship between past and present. You write in “The Magic Box – Nonna Tells a Fairy Tale”

The present
for all its fears is porous, the past survives. (45)

SW Yes. That's right. It's important to make a distinction between living in the past and relating to the past. In Australian poetry a dominant rallying cry has been that of the need to start afresh, to leave the baggage of our colonial past behind in order to celebrate what is distinctly Australian in the landscape and in our cultural mores. I'm all for the challenge of capturing these new experiences and points of view in poetry, but I think it's naive to believe you can best do that by rejecting the past. Languages don't work like that, nor do cultures more broadly. I love that image Dante puts at the beginning of *De monarchia* of the tree flourishing on the banks of a river. He takes it from the first simile to appear in the *Psalms* – the man who follows God is like a tree planted beside a river which yields its fruits in season and whose leaf never withers. In *De monarchia* the river no longer stands for divine law (though Dante may have expected readers to have that in the back of their minds), but rather the artistic legacy of our forebears, the cumulative knowledge of the past as it comes down to us in cultural traditions and works of literature. In this way he links the image of personal growth to the classical topos of the thirst for knowledge. But he then talks about the responsibility that tree/artist has to bear fruit and transmit the knowledge it has been nourished on to future generations. It is so characteristic of Dante's long vision, yoking classical and Christian traditions while stretching its sight into the future. The Australian poet Robert Gray in his poem "To a Friend" says, "In writing, it wasn't renown I was after; / it seemed instead an offering to one's ancestors". Dante reminds us that poems are both offerings to our ancestors and prayers for our children. They need to look backwards and forwards simultaneously.

RT In your beautiful poem "On a Trip to Van Diemen's Land" you conjure "sentenced men", your ancestors, and at the end of the poem you write:

The stream below says make your ancestors.
Choose that wild goose John Boyle O'Reilly, shipped
to a land of Oyster-and-Ale. Take poets who sought
to shape examined lives in song. Their gifts
are prayer and tribute, just as, fleeing Troy,
Aeneas shouldered his father, son and Lares.
And before your own transport to fog-thick seas
Cling to the past and sing its legacies. (15)

The powerful image of Aeneas's flight from burning Troy closes the poem. Aeneas takes with him his son, the family gods and his father Anchises, who will serve as a wise counselor to him while making his way toward Italy. The father is a link with the past as well.

SW That moment of Aeneas fleeing Troy is a good example of finding that balance between keeping your eye fixed on both past and future. The three things he takes with him symbolise the broader community traditions in the Lares, his own history in his father, and his son who represents the future. The poem on Van Diemen's Land is about how difficult it has been in Australia to look through time – as the name Van Diemen's Land itself tells us. The name was wiped out and replaced with the current name, Tasmania, because people wanted to rebrand the island as a great place for immigrants in the nineteenth century, and Van Diemen's Land was tainted by its association with convicts and the penal settlement. The past was too painful and people wanted to start with a blank slate. In many ways Australia today is having to face up to the consequences of that collective repression, particularly our expropriation of the continent in the name of civilisation and progress, and our damage and in some cases destruction of the many indigenous communities and cultures that have lived here for thousands of years.

RT Australian space in the book is certainly a space of encounters but also of great tensions and violence, for example between indigenous people and settlers in the compelling poem “The Limits of Parable” written from the point of view of the squatter E.H. Curr. Three natives, “erect as reeds, stood among the crooked boles of river gum” witnessing “the crash and devastation and each novel sign of [the white men's] sudden possession”.

SW Curr was one of the first Europeans to go through the area of north central Victoria where Shepparton is now located. And he was certainly the first to live there for an extended period. He was young when he went – in his mid-twenties – and apart from a couple of ex-convicts whom he employed as labourers to help him set up his sheep runs he was alone. His memoir is fascinating for its descriptions of his interactions with the indigenous communities of the area. He learnt their language, and often talks of his admiration for their culture and for particular individuals. And yet he was of his time in whole-heartily believing civilisation and progress were on his side and vindicated his dispossession. The parable of the Talents, seen in this light, takes on a frightening dimension.

RT In the impressive poem “Goulburn Valley Eclogue”, “[t]wo poets are talking at Jim's place. Scott, the younger man, is a struggling dairy farmer” (52; italique dans l'original). Scott says

What right have we to sing a stolen land?
The cocksure shouts and cooees of those settlers
have given way to guilt that mutes our songs.

Jim
There was never any gift outright.
What they wrote back then, the squatters,
weren't songs so much as naming rights. (54)

SW I've always been struck by that poem by Robert Frost, "The Gift Outright". It's a beautiful poem, but one that we would have difficulty agreeing with in Australia. He writes, "The land was ours before we were the land's", and describes it as "still unstoried, artless, unenhanced". There is no recognition of the dispossession of the Native Indians or their traditions of inhabiting of that land. I find that a bit shocking. He makes it too easy.

RT But in the closing lines of the poems Jim says:

But don't pool in your own despair.
These twisting rivers and the towering forms
of river gums, our footfalls over ground
uneven for the accretions of the bush,
all this is in our blood.

The shadows of a storm approaching from the west close the poem, and a celebration of poetry, a new poem to share.

SW For one of the speakers in this eclogue, Scott, that knowledge of colonial guilt stymies his ability to write and he's bitter about his lot - this inheritance he didn't ask for and finds himself having to deal with. Jim, on the other hand, is more optimistic and sees in the writing of poetry a source of redemption and reconciliation. Of course, Virgil's own eclogues deal with these very questions of land ownership, and colonialism, and I've always been interested in the parallels between our own colonial predicaments, and those the *Aeneid* recounts, and the whole question of what remained of Etruscan civilisations after the rise of Rome.

RT Virgil is a strong presence in *Carol and Ahoy*. Your father, to whom the book is dedicated, is remembered in two wonderful poems "Swimming" and "The Twofold Tree"; the former evokes a vision with water, grace and peace, the latter translates a passage from Book VI of Virgil's *Aeneid*, the cremation of Misenus.

SW The twofold tree is, of course, the golden bough, the key Aeneas needs to find in order to enter the underworld. But it was really a piece of mistletoe - a parasitic plant that grows on a host. We have a lot of varieties of mistletoe indigenous to Australia. It struck me that that might be another way to think about colonialism in Australia. Some types of mistletoe come to resemble the host eucalypt so well it's hard to distinguish them at a glance.

RT The readers find suggestive references to Virgil in the poems of *Carol and Ahoy*. References to Maenads and oracles in "Agave on the Victorian coast". In "A Twenty-First-Century Poet Timidly Addresses the Muse" you close your poem with an invocation: "Stand by me, Muse. Without you we would howl". For quoting the classics in your books you have faced indifference and even hostility from some in the Australian literary community who advocate, as we've discussed, a rejection of the past in favour of 'the new'.

SW Like the twofold tree, we cannot deny our double identity in Australia. I'm grateful for my experiences in Italy and in bilingualism - for being fork-tongued, if you like - because they have forced me to accept and celebrate that complexity and doubleness within myself.

I've suddenly realised there are a lot of trees in this new book again, and I keep going on about them here too. Writing about trees might be construed as old fashioned, but as with the twofold tree, I'm interested in the way such things resonate beyond themselves. What is a symbol if not something that continues to have ramifications of meaning? We continue to write about trees because they still have something important to tell us.

RT So, can we consider your new book as a continuation of *The Ladder* in also dramatizing the encounters between your land of origin, Australia, and Europe? In "The Turtles and the Waterfall - A Dream" that's what seems to be happening.

I stand outside the house. I have returned
to meditate on what still fosters me,
[...].

Old friends arrive and crowd the lawn. We need
more chairs. I search outside the shuttered house,
for we had stacks of chairs last week,
lent for my father's wake. But now the grounds
are wide with stands of giant oaks in leaf,
torsos and pockmarked plinths. I stop to mount
a toppled column whose flutes gleam with rain.
And every chair I find has a broken frame.

I wander and my wondering is a key
until I think my friends have been ignored.
I turn, but turning see a cairn
and at its peak a spout whose water pours
into a pool. Here turtles wait to climb
the waterfall, rock climbing to its source.
And I, a child-like man of forty-five,
clutch at this vision, enchanted, terrified.

And now I'm standing in that square in Rome
where four bronze turtles scale the fountain rim,
stubborn as salmon to get home.
[...].
But here the four long-limbed ephebes keep
a timeless eye on time and never sleep.

In the countryside of Shepparton, the poet is reflecting in a dream-like sequence on what has nourished him over time. And suddenly a sublime vision – he is “enchanted, terrified” – of turtles climbing to a source of water, and then a glimpse of himself in Rome in the harmonious little piazza Mattei, in the Ghetto, looking at the fountain, “where four bronze turtles climb the fountain rim”. The living landscape of Australia, and Italy, where statues “keep a timeless eye on time, and never sleep”, both past and present, are sources from which you find nourishment.

sw That poem dramatises well the coming together of those two worlds in the narrator's psyche. It reminds me of another way in which I've tried in this new book to engage with our literary heritage in English, and that's in the use of rhyme and metre. I don't want to fall into a facile dichotomy in which free verse is equated with a rejection of the tradition. There are good free verse poets who have an ability to hold past and present together – Les Murray and Robert Gray are great examples here in Australia. But it did seem to me that form could be another way to do that. We have a respectable tradition of formal verse in Australia. Poets like Hope and McAuley, for example, but they had largely rejected Australia in their poetry in favour of a highly-cultured internationalism. Judith Wright and John Shaw Neilson managed to celebrate what was particularly Australian with a formal sensibility. I wanted to extend that – to find a way to talk sincerely and with a vigorous syntax and authentic lexis about the here and now.

I'm glad I allowed myself to give more credence to rhyme particularly. It seems to draw the poem taut and anchor each line. It's like a musical chord, it can't be broken down into its constituent notes. Or like an Om it resonates in the chest as much as the head. And there remains something mysterious and inexplicable about rhyme that is at the heart of poetry. It reminds me of what Emily Dickinson says, “And through a riddle at the end sagacity must go”. Not that I'm advocating a poetry of obscurity or rhetorical pyrotechnics. Rhetoric should not be an end in itself or it obscures reality, rather than helping to shape it. I aim at clarity, but I also try to give each word space to breath. There

needs to be chemistry between each word in a poem otherwise it falls flat. And it's as mysterious as the chemistry between two people. Perhaps the poet's a bit like a verbal match-maker. Rhyme exemplifies that chemistry when its working well, but it should run through other words in the line too, and there are other ways it can do so. It's that dynamic organisation of content, syntax, rhyme and rhythm that Yeats admired in the Elizabethans and achieved himself in his later work.

RT Your lines Simon certainly talk sincerely and vigorously about the here and now, but they are also for us readers an invitation to go forward, to plunge into the unknown, to cross boundaries and to explore complexity, even though this entails a danger of losing something familiar.

SW I've always liked the way it's customary to say *permesso?* on entering a house as a guest in Italy. The word is like a ritual for acknowledging the moment of crossing a threshold or boundary into a new world. When you enter a strange house for the first time all your senses are on high alert. You take notice of furnishings and light, you move around to get a sense of the place. You're conscious of being in someone else's private world, and you take your bearings anew. It's as if the new room stimulated you to experience yourself in a new way too. I see similarities with the way we encounter a poem. It's interesting that in English we use the Italian word stanza to denote a paragraph of poetry. We step into a room built of language when we discover a poem that excites us. Perhaps we lose something familiar in the process, but we gain much.

Bibliography

- Trapè, Roberta (2017). “Simon West's *The Ladder*: Space and Its Historical Dimension in Italy and in Australia”. *LEA - Lingue e letteratura d'Oriente e d'Occidente*, 6, 193-211.
- West, Simon (2006). *First Names*. Glebe, N.S.W.: Puncher & Wattmann.
- West, Simon (2009). *The Selected Poetry of Guido Cavalcanti: a Critical English Edition*. Leicester: Troubador.
- West, Simon (2011). *The Yellow Gum's Conversion*. Glebe, N.S.W.: Puncher & Wattmann.
- West, Simon (2015). *The Ladder*. Glebe, N.S.W.: Puncher & Wattmann.
- West, Simon (2018). *Carol and Ahoy*. Glebe, N.S.W.: Puncher & Wattmann.
- West, Simon (2019). *Dear Muses? Essays in Poetry*. Glebe, N.S.W.: Puncher & Wattmann.

« La culture est la plus redoutable des armes » Tête-à-tête avec le bédéiste Halim Mahmoudi

Valentina Balestra

Università di Macerata, Italia

Halim Mahmoudi, bédéiste et journaliste français d'origine algérienne, est né en 1977 à Rouen, de parents émigrés. Après avoir fait des études en arts graphiques à l'ESAD d'Amiens, il se lance dans le monde de la bande dessinée avec l'album *Arabico* (Éditions Soleil, 2009), considéré comme l'un des dix meilleurs albums du Prix France Info de la Bande dessinée d'actualité et de reportage en 2010. L'année suivante, grâce à ce premier ouvrage, Mahmoudi remporte le titre de lauréat du prix Bulles en Fureur-André-Georges Hamon, qui a pour but de pousser les jeunes les plus défavorisés à s'approcher de la lecture par le biais du support pédagogique et de la stimulation de la bande dessinée. Initialement, *Arabico* avait été conçu comme une trilogie d'albums, dont les titres devaient être *Liberté*, *Égalité* et *Fraternité*, un rappel évident à la devise de la République française. En 2014, l'auteur publie son premier roman graphique sous le titre *Un Monde Libre* (Éditions Des ronds dans l'O), dont certaines planches font partie de la collection permanente du Musée national de l'Histoire de l'Immigration (Paris).¹

Le thème de l'immigration fait évidemment partie intégrante de la vie de l'auteur. C'est à travers son expérience (in)directe que Mah-

¹ Certaines planches sont également disponibles sur le site Internet du Musée, <http://www.histoire-immigration.fr/collections/un-monde-libre-de-halim-mahmoudi> (2019-12-06).



Submitted 2019-08-16
Published 2019-12-19

Open access

© 2019 |  Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Balestra, Valentina (2019). "«La culture est la plus redoutable des armes». Tête-à-tête avec le bédéiste Halim Mahmoudi". *Il Tolomeo*, 21, 295-302.

moudi façonne l'éthique qui jalonne les pages de ses ouvrages. L'immigration représente donc le thème principal, dans lequel nous retrouvons toute une série de problématiques qui y sont liées : la vie difficile en banlieue, les discriminations raciales, le rapport avec le 'bled', les préjugés, les émeutes, les règlements de comptes, les drames familiaux ; partout, l'aspect prédominant est la représentation d'une réalité dominée par la violence.

Dans *Arabico*, le protagoniste est un enfant français d'origine algérienne qui doit faire face à une question qui représente l'axe autour duquel se développe l'histoire : il doit décrire son identité. À partir de ce moment, le protagoniste, qui porte le nom du titre de l'album, essaie d'ériger un pont fragile entre les deux cultures, arabe et française, qui pourraient le définir. L'histoire se passe en banlieue, où Arabico connaît toute sorte de souffrances, tout comme Khalil, protagoniste d'*Un Monde Libre*, dont l'histoire se mêle à un conte arabe allégorique sur l'amour. La banlieue est toujours le scénario privilégié pour décrire la condition de malaise psychosocial des immigrés et de leurs enfants nés en France. Cependant, si dans *Arabico* nous ne pouvons que tenter d'imaginer la suite des événements de la vie du personnage principal, dans *Un Monde Libre* Mahmoudi donne une réponse concrète à travers laquelle Khalil se réconcilie avec soi-même et avec son entourage. Après avoir souffert le ghetto et les harcèlements sociaux, Khalil prend sa vie en main et part reconstruire le monde en recourant à l'écriture. Au fil des pages, un réalisme cruel se mêle donc à l'espoir qui rend sa dignité à l'être humain, un être capable de résister et de lutter pour son propre avenir. Le parcours initiatique du personnage y devient une histoire universelle, dans laquelle Mahmoudi ne se contente pas de décrire les conditions de vie des exilés et de leurs descendants, mais où il parle directement au cœur des lecteurs.

VALENTINA BALESTRA Comment *Arabico* est-il né ? Quels ont été les procédés de réalisation d'une histoire qui attaque le racisme, l'inégalité et l'exclusion ?

HALIM MAHMOUDI L'histoire d'*Arabico* est née très simplement. J'ai écrit un synopsis et dessiné deux pages au brouillon, alors que j'allais voir des éditeurs au Festival de la BD d'Angoulême, pour présenter d'autres projets plus aboutis. Et, curieusement, c'est *Arabico* qui a le plus plu aux éditeurs, alors que je ne l'avais pas vraiment bien préparé. Mais mes deux pages et le récit que j'avais écrit parlaient au cœur des gens. Je me rends compte aujourd'hui qu'il y avait déjà tout dans ces petits brouillons. Il y avait de la vie, de l'humanité et puis le sujet n'était pas traité en BD avant. C'était original. Et c'est étrange, parce qu'au départ je ne pensais pas que ce type de sujet, que je connais très bien, allait intéresser quelqu'un. Je le dévalorisais, en me disant que



Figures 1-2 H. Mahmoudi, *Arabico*, 2009,
© Soleil, p. 2. All rights reserved

personne n'aurait envie de lire ce qui s'inspire de ma vie. C'est une habitude quand on grandit dans une certaine précarité, dans un ghetto, avec une faible estime de soi-même. On grandit avec la spirale de l'échec et de la dévalorisation intime, les épreuves du racisme structurel français qui démolit les immigrés et leurs enfants. J'étais comme ça moi aussi, détruit par un mélange de honte, d'incompréhension et de colère. C'est pour ça que l'idée d'*Arabico* est née. Je voulais dire des choses. C'était un cri de désespoir et de rage face aux multiples exclusions quotidiennes que les gens comme moi vivent dans la société, encore aujourd'hui. Les discriminations à l'emploi, au logement, à l'éducation... en plus des contrôles de police (et les bavures aussi, car la police tue chaque année entre 10 et 15 personnes, principalement noires et arabes), de la surveillance permanente, la défiance, la précarité dans les cités, loin des villes, et la solitude. Je voulais parler de tout cela dans le processus de réalisation. Ainsi, j'ai écrit *Arabico* en parlant de ce qui nous pourrit la vie dans les banlieues. La vie des gens que j'aime et qui ont une humanité profonde et le courage d'endurer chaque jour cette relégation économique et sociale construite sur un système de gestion raciale. Du coup, j'ai dessiné la police qui a l'air de « suivre » Arabico partout, la prison dans laquelle est enfermé son oncle, la détresse que subissent les mères et les sœurs, mais aussi les frères. Le grand frère d'*Arabico*, par exemple, fait face à la discrimination à l'emploi. Voilà, j'ai détaillé chaque problème important et donné une place à chacun des personnages de ma BD. Au final, ce sont des personnages isolés, qui se sentent très seuls, et qui en plus, n'arrivent pas à communiquer, ni à se comprendre vraiment entre eux. Et ça provoque des disputes, des erreurs, des conflits et des éclatements familiaux, comme dans la fin de l'album d'*Arabico*, qui est une sorte de crise globale d'un univers fragilisé dès le départ.

VB Comment pensez-vous que la bande dessinée puisse aborder un sujet important comme celui de l'immigration ? Est-ce qu'elle

a un rôle didactique destiné au refus des clichés, des préjugés et des violences auxquels Arabico doit toujours faire face ?

HM Cette question est très intéressante, et délicate aussi. Le sujet de l'immigration est vu comme un problème en France. Le monde de la BD traite le sujet de façon combative, souvent, mais la plupart du temps, de manière ludique, positive, remplie de bons sentiments et de belles valeurs universelles. Justement en refusant les clichés et les préjugés. Malheureusement, je pense que c'est dommage d'éviter tout ça, car ces clichés et préjugés existent dans la vraie vie. Encore aujourd'hui, on a beaucoup de bandes dessinées qui abordent des sujets graves avec légèreté ou distance, alors qu'au cinéma ou dans la littérature on se permet beaucoup plus de choses. Les films engagés ont plus d'impact que les albums engagés, pour cette raison-là. La BD n'ose pas encore dire les choses de manière frontale. C'est peut-être parce qu'il s'agit d'un art très jeune. Avant les années 2000 on n'avait quasiment aucun album engagé sur des questions de société. Il faudra encore du temps pour que la BD se libère complètement de son esprit enfantin et parvienne à maturation. Moi, j'ai mis ces préjugés et clichés dans *Arabico*, et aussi de la violence, du racisme et de la colère, pour ne pas fermer les yeux, et parce que le sujet est trop important pour être seulement « éducatif » ou didactique. C'est un cri de colère, que j'ai réalisé comme un chanteur ferait un disque de rap énervé, blessé et surtout vivant. Pour dire les choses, sans les contourner. Et regarder la réalité en face.

VB *Un Monde Libre* explore de manière plus approfondie et engagée ce que vous aviez déjà décrit dans *Arabico*. Le lecteur est d'abord plongé dans un microcosme désespéré, qui évolue positivement au fur et à mesure que l'histoire se déroule. Est-ce que ce parcours initiatique a fait partie de votre expérience personnelle de prise de conscience ?

HM Effectivement, *Arabico* et *Un Monde Libre* sont liés. C'est la même histoire qui va de l'immigration des années 1960 et 1970 en France jusqu'à la mondialisation aujourd'hui. C'est un peu comme le récit de 'fleuves de vie', qui vont ensuite se jeter dans les grands 'océans du monde'. Dans ma vie, j'ai culpabilisé pour ce que j'étais en tant qu'être humain : un Arabe de France. Un enfant d'immigré, fils d'exilés etc... Puis j'ai culpabilisé pour la colère et la haine que je ressentais à force de trop de souffrances. Et cette culpabilité a failli détruire ma vie. J'ai cru que c'étaient la colère et la haine qui me détruisaient, mais non, c'était juste la culpabilité d'exister. Car, au contraire, la colère et la haine sont des sentiments positifs : ce sont des réactions humaines, c'est tout. Rien de grave, donc. Ça veut dire qu'on se

défend. Et la haine est une preuve ultime d'intérêt et d'amour, contrairement à l'indifférence qui, elle, est meurtrière.

Le parcours initiatique d'Arabico et de Khalil, c'est le mien, oui. Je n'ai pas fait le tour du monde, je suis juste allé vivre au Québec pendant 3 ans. Je ne pense pas vivre en France et je ne me suis jamais senti Français. J'étais Algérien parce que ma famille l'est aussi, de même que je ne vois pas mes amis comme des Français non plus : je vois des Portugais, des Togolais, Bretons, Espagnols, Réunionnais, etc. Pas pour leurs papiers, mais pour leur culture, leur apparence, leur richesse. J'aime la différence et je n'ai pas envie que tous mes amis deviennent juste 'Français' en oubliant leurs origines.

En grandissant, j'ai appris à aller chercher non pas « ce que je pensais » des choses, mais « ce que je ressentais ». Et je me sens plus en phase avec moi-même et avec le monde si j'écoute mes sentiments et non pas ma pensée. Ainsi, comme le héros Khalil dans *Un Monde Libre*, j'ai aussi fait ce voyage vers moi-même, pour me comprendre. Comprendre le monde. Et me faire comprendre du monde.

VB Dans *Un Monde Libre* certains personnages ressemblent à d'autres déjà apparus dans *Arabico*. Cela a-t-il représenté pour vous le moyen de continuer l'histoire interrompue de votre premier album ? La quête identitaire menée par Arabico trouve-t-elle ainsi une réponse pour donner un sens à sa vie ?

HM Oui, en effet, beaucoup de personnages entre les deux albums sont des personnes qui existent réellement dans ma vie. Mes meilleurs amis, certains membres de ma famille... même si *Arabico* et *Un Monde Libre* sont des autofictions, car j'ai mixé des expériences lues, vues ou entendues dans d'autres quartiers aussi.

Au départ, *Un Monde Libre* a été écrit pour me permettre de terminer l'histoire d'Arabico. Car, à l'époque, l'éditeur (Soleil) devait faire paraître une trilogie pour *Arabico* (3 albums : Liberté, Égalité, Fraternité), mais il a pris peur après le premier tome, en demandant à des avocats de vérifier si nous n'aurions pas de problèmes. L'éditeur n'avait pas l'habitude de publier des chroniques sociales. Et encore moins des histoires engagées. Mais j'ai l'habitude avec le dessin de presse, où tout passe par la censure des directions éditoriales, elles-mêmes gérées par des actionnaires qui ne lisent jamais la presse et ne s'y intéressent pas. La liberté d'expression en France est une illusion, elle n'a jamais existé. Jamais. La peur est engendrée par des contingences économiques et la judiciarisation de la parole empêche toute possibilité de s'exprimer librement. J'ai donc décidé d'écrire *Un Monde Libre* pour achever *Arabico* et les thèmes qui me sont très chers et que je voulais aborder, pour dire ce

que j'avais à dire. Hurler la douleur et la souffrance de milliers de vies humaines qui font les chiffres de l'immigration, de la soi-disant délinquance et des 'maux' d'une société malade de ses propres peurs. La quête d'Arabico finit en effet dans *Un Monde Libre* où Khalil finit par trouver la réponse : le sens de sa vie c'est la même chose que le sens du monde. Il découvre qu'il ne peut pas se couper du monde, tout comme on ne peut pas séparer les problèmes et les solutions, ni le bien du mal. Il faut accepter tout cela. Accepter de vivre. Ici, le personnage accepte enfin qui il est, ce qui lui permet ensuite d'accepter le monde tel qu'il est et d'entrer dans la 'surface de combat'. Et il crée son propre écosystème à lui, avec ses rêves, ses désirs et ses passions. Et comme les gens autour du monde font comme lui, tous les peuples finissent par se libérer de l'oppression, de leurs frontières et de leurs barrières morales. Comme un effet miroir. Un reflet ! Arabico est tout le monde et tout le monde est Arabico, à la fin d'*Un Monde Libre*. J'aime l'idée que notre vision de nous-mêmes et notre vision du monde sont les mêmes choses. Et donc je crois que c'est notre vision qui 'dessine' l'avenir. Notre vision du monde devient notre empreinte dans ce monde. Mon papa avait une vision très sombre du monde. J'ai toujours cru qu'il était arrivé en France pour travailler comme main d'œuvre immigrée. Et puis l'année dernière, quand il est mort, sa famille m'a enfin parlé de lui. J'ai appris que mon père était un résistant du FLN et qu'il a fui parce qu'il était recherché par la police et l'armée. Mon père ne nous avait jamais dit cela. Jamais ! Après j'ai compris pourquoi... En fait, il portait une lourde faute, une culpabilité énorme, il était jeune quand il a dû quitter sa maman qu'il aimait profondément. Et il n'a pas pu revenir en Algérie avant la mort de ma grand-mère. Je crois que ça explique beaucoup la vision sombre qu'il avait du monde. A cause de la faute qu'il ne s'est jamais pardonnée quand il était jeune : choisir entre son Algérie ou sa maman. Il a perdu les deux... C'est peut-être pour cela que je ne veux jamais avoir à choisir.

VB Dans votre dernier succès *Petite Maman* (2017) vous avez sondé des aspects comme la culpabilité parentale, l'adolescence, la pureté, en élargissant ainsi votre 'champ d'action' artistique. Quels sont vos plans pour l'avenir ? Est-ce que vous explorerez encore d'autres thématiques ?

HM Oui, je vais aller dans toutes les directions possibles parce que j'aime, plus que tout, les histoires. En lire et en raconter. Mais tout en questionnant notre part d'humanité et le système qui est censé réguler cette part de nous-mêmes. Questionner le devenir de l'individu dans son rapport au collectif et au monde. Bref, j'aime les bonnes histoires qui nous grandissent et nous



Figure 3 H. Mahmoudi, *Un monde libre*. 2014. © Des rondes dans l'O, p. 53. All rights reserved

apprennent sur le monde et sur nous. Peu importe le thème ou l'univers du récit. Mon problème dans ma vie fut ma colère. J'ai vécu une partie du temps avec elle. J'ai longtemps écrit et dessiné en tant que colonisé et non pas en tant qu'artiste. Je faisais tout sous la colère et l'urgence de justice sociale. Avant *Un Monde Libre*, je sentais l'urgence de parler de nos problèmes et de crier quelque chose au monde, comme beaucoup de mes amis qui se sont lancés dans la comédie ou le rap. Mais la majorité n'a pas réussi, à cause de la colère, de la tristesse et de l'impuissance. J'ai dû me battre très longtemps. Trop longtemps. Et je me sens encore très seul aujourd'hui, que ce soit dans le dessin de presse ou la bande dessinée. Ce n'est qu'après cet album, que j'ai retrouvé le plaisir de dessiner et d'écrire, pour la première fois depuis mon enfance... Maintenant, j'ai donc très envie de créer en tant qu'artiste et humain simplement, pour ne pas parler du même sujet toute ma vie. Sinon cela deviendra une prison, sans aucune évolution, ni liberté. Quand je regarde les rayons des librairies, les livres qui traitent du monde arabe sont presque tous des drames. Pareil pour nos films. Et ça me rend triste qu'on s'enferme là-dedans. Heureusement ça commence à s'ouvrir à la vie. J'adore les films d'Abdellatif Kechiche (*Mektoub My Love*) ou Nabil Ayouch (*Whatever Lola wants*) ou les livres de Y.B (*Allah Superstar*). Et il nous faut des produc-

tions de divertissement qui s'adressent à tous, des contes, des sagas, des modèles, de l'inspiration, de la force. L'intellectuel libanais Georges Corm disait que le monde arabe a été 'gelé' depuis le 16^e siècle environ et que nous devons reprendre nos vies en main. Il dit, dans son livre *Pensée et politique dans le Monde Arabe*, que le monde entier est dans l'action réelle. Alors que nous, nous sommes restés piégés dans l'identité et l'abstraction. Nous nous demandons encore qui nous sommes, alors que les autres agissent sur le monde.

Dans mes projets à venir il y aura de tout. Par exemple, un thriller féministe dans les années 1930, une science-fiction sur l'enfance, une histoire d'amour sur la transsexualité... Et même une comédie verte avec des légumes et des plantes. Les idées ne manquent pas. Je vais aussi revenir sur le monde arabe, mais avec des histoires complètement différentes des drames habituels qu'on voit dans la littérature ou le cinéma actuel. Pour ajouter du soleil, de la force, de l'insolence, et même du chaos, de la sexualité et de l'anarchie. Je continuerai dans cette voie, mais avec des collaborations, parce que ça me fait du bien de travailler avec des gens que j'aime et qui m'inspirent. Le groupe de rap La Rumeur, l'écrivain Fouad Laroui, le magazine égyptien de bande dessinée arabe *TokTok* et d'autres. Mon rêve, ce serait de trouver des histoires du monde arabe qui parlent d'autre chose que des problèmes sociaux ou politiques graves. Je rêve de voir des histoires arabes sur tous les thèmes, comme on en trouve ailleurs dans le monde. Et que nous travaillons tous avec la passion. Pour brûler la vie. C'est très dur de s'aimer soi-même quand on est arabe aujourd'hui. On n'a pas encore décroisé notre esprit, ni notre imaginaire. On n'arrive plus - ou difficilement - à s'imaginer comme des acteurs du monde. Comme si nous n'en étions pas ou plus capables... Parce que nous sommes tous traumatisés et blessés par ces décennies de conflits et de destructions de nos pays, de nos identités, notre histoire et notre intimité. C'est donc par la culture qu'il convient de résister. La culture est la plus redoutable des armes, entre de bonnes mains elle sauve le monde. Et c'est ce qui me pousse à diriger mes projets à venir vers plus de lumière. Pablo Picasso disait que créer, c'était « regarder le soleil en face ». Quoiqu'il arrive.

Recensioni | Reviews | Comptes rendus

Roger Little « René Maran : une conscience intranquille »

Fabiana Fianco

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Review de Little, Roger (éd.) (2018). « René Maran : une conscience intranquille ». *Interculturel Francophonies*, 33, juin-juillet, 333 pp.

Chantre initiateur de la Négritude d'après Senghor, premier lauréat noir du prestigieux prix Goncourt en 1921 et précurseur dans l'histoire littéraire de la francophonie, René Maran paraît d'emblée être une figure sur laquelle tout discours a été épuisé. Les contributions du numéro 33 d'*Interculturel/Francophonies*, dirigé par Roger Little et entièrement consacré à l'intellectuel franco-guyanais, démentissent savamment cette perception décevante. Dans un ensemble de textes qui compte « contribuer à un renouveau des études sur Maran » (7), chaque collaborateur décortique de façon extrêmement détaillée des aspects inédits et des textes méconnus d'une personnalité malheureusement absente de la plupart des anthologies de littérature française (155). Sans rien laisser au hasard, tous les articles réunis créent un parcours de lecture original sur la vie et l'œuvre de Maran, en jetant un regard tout à fait innovant sur la manière de concevoir le rapport entre les deux.

Les contributions de Juan Fandos-Rius, «Le parcours de René Maran en Oubangui-Chari et au Tchad» (31-56) et de Boris Lesueur, «Le Tchad de sable et d'or : une colonisation heureuse ?» (57-80), permettent même au lecteur moins avisé de découvrir la toile de fond africaine qui a tant déterminé la production littéraire de Maran. Ainsi, Fandos-Rius reconstitue avec grande précision les diffé-



Submitted 2019-10-12
Published 2019-12-19

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Fianco, Fabiana (2019). Review de « René Maran : une conscience intranquille », by Little, Roger". *Il Tolomeo*, 21, 305-310.

DOI 10.30687/Tol/2499-5975/2019/21/027

305

rentes étapes de ses expériences centrafricaines et retrace les déplacements significatifs qui ont marqué sa carrière en Oubangui-Chari et au Tchad. Tout en tenant compte de l'influence que ces voyages ont pu avoir sur son écriture et en rétablissant le contexte ethnique où il opérait, l'auteur met notamment l'accent sur l'inscription de la culture banda dans ses récits africains pour comprendre l'usage littéraire qu'il en fait. Suivant une approche affine, Boris Lesueur plonge le parcours biographique de Maran dans *Le Tchad de sable et d'or* (1931), un texte défini comme « incontournable pour la compréhension de l'itinéraire de son auteur » (59). Lesueur ne dissocie jamais le texte ciblé d'un cadre colonial qui a fait de Maran une figure atypique pour son époque. La lecture de l'œuvre devient alors une occasion pour découvrir les facettes multiples qui en font encore aujourd'hui un personnage controversé, constamment tiraillé entre une forte implication coloniale et une plume qui n'est pas uniquement polémique envers la démarche impériale. Un voyage à travers le « temps colonial », le « temps de l'expérience » et le « temps littéraire » (59) finit donc par questionner le positionnement de Maran dans les canons de la littérature impériale.

Une fois posées les bases pour saisir le contexte historique et culturel où l'auteur travaille et produit ses œuvres, Ferroudja Allouache nous accompagne dans le monde de la critique littéraire du roman le plus célèbre de Maran par une perspective inusuelle : celle de la presse. « 'Batouala' et la presse littéraire : fabrication discursive d'une perception racialisée » (81-99) est une contribution qui, partant du présupposé que Maran est « trop souvent associé au scandale politique qu'a suscité *Batouala* en 1921 » (81), essaie de revaloriser les qualités esthétiques d'une œuvre écrasée par les préoccupations politico-idéologiques et raciales de son temps. Allouache réussit à analyser le rôle décisif joué par la critique littéraire et la presse journalistique dans la réception du roman ; il arrive aussi à recadrer Maran dans l'histoire littéraire et à en reconsidérer les caractères avant-gardistes au-delà des canons exotiques les plus simplistes. Et de réception il est aussi question dans « Traduire René Maran : 'véritable roman nègre' ou 'passion brute' ? » (101-14), où Katrien Lievois considère *Batouala* et d'autres récits à travers les travaux de traduction qui ont suivi la publication française. Cette étude est la toute première à se pencher sur l'engouement pour Maran dans un espace néerlandophone qui semble dépourvu d'œuvres littéraires remontant à la période coloniale. D'ailleurs, Lievois ne se limite pas à contextualiser les traductions par le spectre de la réception critique néerlandaise ; elle sonde également les refontes textuelles apportées à l'édition originale par Jan F. Feitsma et Lode Roelandt, ouvrant ainsi les portes à des analyses comparatives plus approfondies.

Ayant fait l'objet de traductions néerlandaises mais négligés par la critique, les récits animaliers de Maran connaissent un regain d'inté-

rêt grâce aux textes de Florent Sohi Blesson, «René Maran et la nature : essai d'analyse historique de *Bêtes de la brousse* » (125-44) et de Tunda Kitenge-Ngoy, « Lecture pragmatique de *Djouma, chien de brousse* » (145-57). Sohi Blesson s'intéresse à la manière dont Maran développe son rapport à la nature africaine suite à la fin de son service colonial en 1924. Elle propose une étude comparative à partir des extraits de deux récits de *Bêtes de la brousse* – « Bassaragba, le rhinocéros » et « Boum, le chien et le Dog, le buffle » – qui sont lus selon trois axes conceptuels : les monographies de cercles, les affinités dans l'évocation des éléments naturels et les éléments de modernité de l'écrivain. Par cette démarche tripartite, Sohi Blesson démontre que l'influence mutuelle entre l'administrateur et l'auteur « ne fait aucun doute » (142) et qu'il existe une relation évidente entre les documents officiels rédigés sous la période coloniale et les textes littéraires à conception anthropologique. De son côté, Kitenge-Ngoy se penche sur le repérage des stratégies discursives liées au contrat de lecture de « *Djouma, chien de brousse* ». Par une analyse pragmatique des marques énonciatives et des modalisateurs éparpillés dans le récit, l'auteure identifie les manifestations de la présence et de la subjectivité de Maran dans le texte. Elle révèle ainsi la manière dont le narrateur/auteur construit sa vision du monde et sa rhétorique à visée réaliste (145). L'intérêt du récit repose également sur la prise en compte de l'idéologie sociopolitique qui sous-tend la représentation du monde de Maran (155) et qui permet à Kitenge-Ngoy de déterminer la nature profondément coloniale de l'œuvre.

La recherche intra-diégétique dans le texte se poursuit avec Bua-ta B. Malela, dont la contribution «Authenticité et réécriture de soi dans *Journal sans date / Un homme pareil aux autres* de René Maran » (159-82) creuse en profondeur « la construction d'une image de soi fondée sur l'authenticité et la sincérité du sujet » (159). La posture vériste de l'auteur est problématisée dans la double perspective de la crise identitaire de l'entre-deux-guerres et de l'affirmation du sujet afro-descendant aux années 1940. Malela propose ces dernières thématiques comme base de l'analyse de la syntaxe et de la ponctuation des deux versions du même texte qu'il présente, à savoir *Journal sans date* et *Un homme pareil aux autres*. Il vise donc à saisir la duplicité du sujet maranien qui en ressort et à dégager les transformations qui affectent l'*ethos* discursif du narrateur d'une version à l'autre. En revanche, dans sa contribution « Du regard à la vision : propositions anthropologiques et intertextuelles autour d'*Un homme pareil aux autres* de René Maran » (183-210), Loïc Céry examine les rapports de filiation entre la version définitive de ce récit, la Négritude senghorienne et la vision glissantienne. Tout en étayant la porosité de l'œuvre de Maran, le premier à avoir interrogé l'identité du sujet et son rapport au monde, cette étude ne ramène jamais l'écrivain à une seule des postures proposées. La mise en contact entre

Maran et les théories européennes et caribéennes est alors affichée comme « éminemment problématique » (204) et d'autant plus fascinante. Pour sa part, avec « René Maran : une aporie identitaire ? » (211-35) Hanétha Vété-Congolo nous ramène à un questionnement identitaire qui voit un Maran déchiré entre l'intériorisation du système colonial et son refus catégorique. En revenant au contexte historique de l'intellectuel, elle postule que forger « une éthique de la pensée décoloniale n'alla pas de soi » (212) à une époque où les luttes idéologiques étaient bien loin d'avoir atteint une résolution définitive. Vété-Congolo restitue ainsi une image paradoxale de Maran qui est profondément ancrée à un environnement socioculturel qui semble en avoir déterminé la « pénible dualité » (225) et les « désaccords ontologiques » (230). Cette étude dissèque intelligemment la relation délicate qui se tisse entre Maran et une éthique coloniale qui contrevient au plein épanouissement de l'homme (212).

Les deux dernières contributions se focalisent sur les écrits historiques et biographiques de Maran. « René Maran : écrivain colonial ? Réflexions sur ses écrits biographiques d'après son *Savorgnan de Brazza* » (235-55) de Kusum Aggarwal présente l'œuvre biographique que Maran a écrit sur le célèbre explorateur franco-italien, l'un des premiers promoteurs d'une colonisation civile. Tout en considérant cette œuvre dans l'ensemble de la production maranienne, Aggarwal se penche également sur les possibles pensées et préoccupations qui auraient pu toucher l'auteur lors de son immersion dans la biographie de la figure « la plus en vue de l'histoire coloniale » (236). C'est ainsi que sont mis en évidence les croisements inévitables entre Maran et Brazza, là où le genre biographique semble être reconfiguré pour donner la parole à toute une collectivité africaine aux prises avec l'impérialisme européen. Dans « René Maran : l'écriture noire de la conquête blanche ? » (257-76), Sylvie Brodziak analyse en revanche la trilogie *Les Pionniers de l'Empire* (1943-55), ouvrage biographique qui trace le portrait de Français plus ou moins célèbres dans l'histoire de la colonisation. D'un côté, elle questionne le genre littéraire d'appartenance à partir de la critique senghorienne, selon laquelle Maran serait une synthèse harmonieuse entre l'âme nègre et la raison occidentale. De l'autre, Brodziak sonde les contradictions inhérentes à la représentation d'une colonisation blanche filtrée par la plume d'un écrivain afro-descendant, tout en se méfiant de tomber dans des clivages tranchés. En effet, cette étude suit l'évolution de la pensée de Maran en relation aux théories coloniales, pour laisser émerger encore une fois le déchirement intérieur d'un homme en quête de lui-même (273).

Ce numéro d'*Interculturel/Francophonies* plonge le lecteur dans un imaginaire inattendu qui brouille les pistes de la réception traditionnelle de Maran, de ses œuvres et de ses pensées. Tous les textes réunis contribuent à interroger la pluralité énigmatique d'une per-

sonnalité difficilement réductible au seul rôle d'historien, d'intellectuel, d'écrivain, d'administrateur colonial ou de biographe. D'ailleurs, l'originalité des œuvres examinées est assez remarquable et elle permet de rendre justice à un héritage maranien allant bien au-delà du succès de *Batouala*. Aussi, des études plus poussées sur Maran et ses écrits ne sont pas seulement suggérées par les contributions elles-mêmes, mais également par la nouvelle presque inconnue « Deux Amis » fournie en guise de clôture. Dans l'ensemble, le souci commun qui sous-tend les recherches de ce numéro paraît celui de retrouver la conception essentialiste d'un « homme vulnérable et contradictoire, un humaniste républicain, *un homme pareil aux autres* » (273). Le titre « René Maran : une conscience intranquille » est donc bien choisi, car il encourage à creuser plus en profondeur les facettes d'une figure qui ne peut pas être fixée dans des canons immuables.

Atmane Bissani « Abdelkébir Khatibi: le penser-écrire d'un intellectuel perspectiviste »

Silvia Boraso

Università Ca' Foscari Venezia. Italia

Review de Bissani, Atmane (éd.) (2018). « Abdelkébir Khatibi: le penser-écrire d'un intellectuel perspectiviste ». *Interculturel Francophonies*, 34, novembre-décembre, 415 pp.

Le numéro 34 de la revue *Interculturel Francophonies* est un hommage, presque dix ans après sa mort, à Abdelkébir Khatibi, écrivain marocain et intellectuel de proue dans le panorama littéraire francophone de la deuxième moitié du XXe siècle. Cet auteur a fait du fusionnement entre création poétique et réflexion philosophique la marque distinctive de sa production littéraire. Se fondant sur l'espace liminaire entre identité et différence, son programme épistémologique a amené au cours des années à l'élaboration, entre autres, des concepts de la pensée-autre, de la double critique et de la bi-langue. Si, d'une part, ce penchant pour l'interstice lui a valu le nom d'« écrivain de l'inter » (11), comme le présente Atmane Bissani dans l'introduction qui donne le titre à ce volume (11-25), d'autre part, la pensée khatibienne – centrée autour des grandes interrogations culturelles de la contemporanéité et puisant toujours dans le contexte historique d'où elle surgit – a été parfois accusée d'hermétisme. Lire Khatibi, selon Rita El Khayat, est une expérience exigeante, certes, mais puissante et enrichissante pour le lecteur avisé qui parvient à saisir les subtilités relevant de son caractère hybride. Dans son ouverture « Abdelkébir Khatibi, un précurseur » (29-41), Rita El Khayat – écrivaine, psychiatre et



Submitted
Published

2019-05-18
2019-12-19

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Boraso, Silvia (2019). Review de « Abdelkébir Khatibi : le penser-écrire d'un intellectuel perspectiviste », by Bissani, Atmane". *Il Tolomeo*, 21, 311-316.

DOI 10.30687/Tol/2499-5975/2019/21/028

311

amie de Khatibi – retrace donc les différentes phases qui se sont succédées dans l'évolution du penser-écrire de l'auteur afin de souligner non seulement l'aspect « polyédrique » (35) de son œuvre, mais aussi de son rôle pionnier de la pensée moderne au Maroc.

C'est elle aussi qui écrit l'article ouvrant la première partie du volume consacrée aux « Témoignages d'amitié à Khatibi ». Cette deuxième contribution, « Il était mon ami... Il s'appelait Abdelkébir Khatibi » (45-9), est constituée de la préface de l'édition américaine de *Correspondance ouverte* (2005), un recueil des lettres qu'El Khayat et que Khatibi se sont écrites de 1995 à 1999 et qui témoignent de l'amitié profonde qui liait les deux écrivains. L'autre essai de cette section s'intéresse à ce long échange épistolaire. Dans « Abdelkébir Khatibi: derrière l'ombre intellectuelle de ses pas cossue à ses talons » (51-63), Leonor Marino García – elle aussi correspondante de Khatibi pendant une certaine période – s'attarde à décrire l'estime réciproque et l'immense complicité se dégageant de ces épîtres qui ont scandé le rapport entre les deux et qui demeurent un rare exemple d'égalité homme-femme.

Suivent dans la deuxième partie, « Khatibi l'artiste, Khatibi le poète », trois écrits qui abordent la problématique de l'altérité au sein de la production artistique de l'auteur. Le thème est d'abord traité par la réflexion de Bernoussi Saltani, « Abdelkébir Khatibi: masque et visage de l'artiste » (67-88). En particulier, Saltani met l'accent sur la question de l'identité qui, chez Khatibi, perd son aspect monolithique (vestige d'un idéal de pureté) pour acquérir une dimension universelle relevant de l'« entre-deux » (68). Cet espace liminal qui accueille la différence ne peut se réaliser que dans la création poétique. Voilà le jalon sur lequel Khatibi construira l'esthétique de l'aimance, un concept clé de sa recherche poétique qui donne le nom au recueil de poèmes homonyme qu'il publie en 2003 et qui devient le sujet de l'analyse suggérée par Khalid Hadji dans « Pensée (sagesse) et splendeur: autour de la poésie de l'*Aimance* et de la nouvelle écriture chez Abdelkébir Khatibi » (89-107). En se focalisant sur le processus poétique d'où elle jaillit, Hadji identifie les principes nodaux de la poésie de l'aimance, à savoir « l'interculturalité, l'intertextualité et la fragmentation » (91), pour mettre en avant la qualité du texte khatibien, un texte ancré sur la médiation subtile entre génie poétique et élucubration philosophique. Cette section se termine par l'étude de Bernadette Rey Mimoso-Ruiz, « Khatibi, l'écrivain de la troisième voie » (109-23), qui porte sur les possibles solutions proposées contre la fragmentation identitaire dans la production artistique de l'auteur, à partir de *La Mémoire tatouée* jusqu'à *Amour bilingue*. Le parcours de réconciliation avec l'Autre proposé par Khatibi, qui parfois ne s'accomplit que « dans la violence et au prix du sang » (115), résiderait, d'après Mimoso-Ruiz, dans l'identification d'une « troisième voie », inclusive de l'altérité, qui trouverait son expression ultime dans la dimension linguistique et poétique.

C'est un portrait de Khatibi à plusieurs facettes que nous brosse ce volume dont la troisième partie, « Khatibi et les écrivains-philosophes », nous montre le constant dialogue entre sa production littéraire et la réflexion philosophique qui lui a été contemporaine. L'article d'Alfonso De Toro est exemplaire en ce sens : « 'Tolédance' : vivre ensemble ou l'actualité d'Abdelkébir Khatibi aujourd'hui. Cervantès – Foucault – Khatibi » (129-47) illustre, à l'aune de la pensée foucauldienne, le concept de « tolédance » (130) élaboré par Khatibi après ses lectures du *Don Quichotte*. Selon De Toro, l'hybridité culturelle caractérisant l'œuvre de Cervantès serait à la base de l'« hospitalité littéraire » (130) qui définit la tolédance et qui constitue le fondement poétique de la production littéraire de Khatibi. D'après l'ami et intellectuel Marc Gontard, ce dernier, depuis toujours intéressé à la question de la diversité, aurait certainement connu les méditations de Segalen sur l'exotisme et en aurait tiré les fondements de sa propre recherche esthétique. Si l'essai « Khatibi, lecteur de Segalen » (149-59) a donc pour but de prouver les emprunts de Khatibi à la théorie segalienne de l'exote, l'hypothèse qu'avance Abderrahim Kamal dans « Ce que Khatibi doit à Barthes » (161-86) est axée en revanche sur la possibilité de relever dans le travail de Khatibi autour du signe et des déplacements combinatoires l'influence de Roland Barthes, notamment dans sa définition de l'Ailleurs. Cette section dédiée au philosophe Khatibi se termine sur une comparaison entre sa pensée et l'élaboration critique d'Édouard Glissant. Sans oublier de souligner les différents contextes dans lesquels les deux penseurs opèrent, l'essai de Juliane Tauchnitz « Abdelkébir Khatibi et Édouard Glissant. Une lecture croisée » (187-202) parvient à identifier, dans une perspective synchronique, les points de contact et de croisement de ces deux auteurs sur la question postcoloniale.

La contribution de Khatibi à la théorie postcoloniale est ensuite approfondie par Hassan Moustir dont l'article « Antériorités de Khatibi » (205-23) ouvre le chapitre « Approche du colonial, critique du discours religieux et réception de l'image ». Moustir y prend en considération les possibles raisons qui ont laissé dans l'ombre la réflexion khatibienne sur ce sujet. Si cela s'explique par le fait que la majorité de la critique postcoloniale est anglophone,¹ Moustir invite néanmoins cette dernière à (ré)découvrir la pensée khatibienne qui, depuis *Roman maghrébin* jusqu'aux dernières publications, s'est toujours occupée de la question postcoloniale en préconisant la décolonisation de la critique littéraire et la subversion de la poétique nationale et métropolitaine. Les deux articles qui suivent, « Pour une pensée active de l'image dans

¹ Cela n'est vrai qu'en partie. Par exemple, Glissant, l'un des principaux maîtres à penser des études postcoloniales, écrivait en français, certes, mais enseignait aux États-Unis et a été traduit presque immédiatement en anglais.

le monde arabe: en hommage critique à Khatibi » (225-36) par Farid Zahi et « Critique du discours religieux et anthropologie des images : essai post-structuraliste d'Abdelkébir Khatibi » (237-63) par Rachid Benlabbah, explorent en revanche la portée du travail de Khatibi sur le signe. Dans un monde arabo-musulman à ce jour encore méfiant sur l'image, l'œuvre de Khatibi a su devancer la promotion de la valeur artistique du visuel entamée aujourd'hui par un groupe toujours minoritaire d'artistes et d'intellectuels maghrébins.

Les articles de la cinquième partie de la revue, « Du vivre-ensemble: questions de l'interculturel », sont consacrés exclusivement à la production poétique de l'écrivain et se concentrent en particulier sur le rôle qu'y joue l'interculturalité. Une première déclinaison du thème est fournie par Abdelghani Fennane dans « La langue de l'hot(r)e » (267-77), où il formule un commentaire pénétrant d'*Amour bilingue* ancré sur la valeur polysémique du mot « hospitalité ». L'hôte accueille et est accueilli à la fois, c'est un Autre qui postule une différence. Or, l'espace qui permet la coexistence de facteurs hétérogènes est, d'après Fennane, l'univers textuel où la langue de l'« hôte, langue de l'autre, langue-autre » (270) abrite cette diversité en la rendant homogène sans pour autant la hiérarchiser. C'est à partir de cette réflexion que s'amorce aussi l'analyse de Mokhtar Belarbi, « Abdelkébir Khatibi et la diversité culturelle » (279-90). Tenant compte de l'évolution de la pensée khatibienne, cet essai dissémine les éléments-clé qui ont contribué à former, durant quarante ans environ, le programme esthétique de l'auteur qui passe notamment par la différence intraitable, le métissage culturel, la pensée-autre, la double critique, l'étrangéité, la bi-langue et l'aimance. Cette partie de la revue se conclut par l'étude d'Atmane Bissani, « L'amitié comme forme mystique de l'aimance. Méditations sur une réflexion de Khatibi » (291-311), où l'auteur nous invite à réinterpréter le concept d'aimance à l'aune d'un certain ton mystique qu'il voit relié à la notion khatibienne d'amitié.

Le volume se clôt par une série de réflexions sur « Le penser romanesque chez Khatibi », dont la première, « Symbolique des espaces urbains chez Khatibi » (315-32) par Anna Zoppellari, traite la question de la représentation de la ville dans *La Mémoire tatouée* (1971), *Triptyque de Rabat* (1993) et *Pèlerinage d'un artiste amoureux* (2003) en insistant particulièrement sur les images du terrain vague et du labyrinthe. Cette même figure est ensuite reprise par Mohamed Semlali dans « Imaginaire du labyrinthe dans *Triptyque de Rabat* » (333-58), article qui met l'accent sur l'aspect contradictoire de la ville-labyrinthe où se croisent toutes formes de diversités. Quant à Evagrina Dîrțu, ses « Stratégies syntaxiques, narratives et thématiques de la (dé)construction identitaire dans *Amour bilingue* » (359-76) creusent la question postcoloniale dans ce recueil capital en s'appuyant sur quatre axes thématiques : le corps, l'espace, le double et la langue. Suit la contribution « Jeux énonciatifs et polyphonie dans *La Mémoire*

tatouée, Amour bilingue et Le Livre du sang » (377-90) par Mohamed El Bouazzaoui. L'analyse textuelle des trois romans fait ici ressortir l'aspect polyphonique du style de Khatibi qui emploie souvent une pluralité de voix narratives afin de mettre en évidence l'identité fragmentée et multiple du sujet. C'est justement à la recherche de cette identité transfrontière, toujours à (re)construire, que s'intéresse l'intervention de Khalid Dahmany, « Cinétisme de l'être et quête de l'humain dans *Féerie d'un mutant* » (391-401). Dans le déplacement qui a lieu dans ce conte, Dahmany verrait en effet la poursuite d'une humanité perdue dont le recouvrement amènerait à la naissance d'un « nouvel homme » (395).

En écrivain-penseur, Abdelkébir Khatibi a posé les jalons d'une poétique de la différence et de l'hospitalité qui s'inscrit dans le sillage de la vaste réflexion philosophique contemporaine sur le multiculturalisme et l'universalité. Les textes qui composent ce volume, ultime témoignage d'amitié et d'estime envers cet intellectuel incontournable du milieu littéraire francophone, rendent hommage à l'hybridité de son œuvre et à l'hétérogénéité de sa figure de poète « horizontal » (11) projeté sur l'Ailleurs.

Yasmina Khadra *Khalil*

Silvia Boraso

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Review de Khadra, Yasmina (2018). *Khalil*. Paris: Julliard, 260 pp.

Né en Algérie en 1955, Yasmina Khadra est une des figures les plus controversées du milieu littéraire francophone et international. Lorsqu'en 2001 parut *L'Écrivain*, son premier livre autobiographique, la révélation de sa vraie identité déclencha un véritable tollé: derrière ce nom de plume féminin se cachait en réalité Mohamed Moulessehoul, ancien capitaine de l'armée algérienne à la retraite depuis un an. Depuis toujours intéressé par l'impact tragique de la guerre chez l'individu, Khadra se soucie des enjeux politiques celés derrière le masque trompeur de l'idéologie. *Les Hirondelles de Kaboul* (2002), *L'Attentat* (2005) et *Les Sirènes de Bagdad* (2006), romans qui constituent une trilogie consacrée à la question médio-orientale, présentent tous un aperçu détaillé des dynamiques qui gouvernent l'instrumentalisation religieuse et dénoncent les conséquences dramatiques du terrorisme. C'est justement dans ce même sillage que s'inscrit *Khalil* (2018), œuvre dans laquelle cette analyse psychologique et sociale de l'extrémisme religieux est proposée à l'intérieur d'un décor européen, notamment celui des attentats qui ont frappé la ville de Paris le 13 novembre 2015.

Les tristes événements de ce jour, qui demeurent le massacre le plus meurtrier de l'histoire française depuis la fin du second conflit mondial, sont certainement encore frais dans la mémoire de l'Europe. Peu avant minuit, des hommes armés de kalachnikovs ont fait irruption au Bataclan, une salle de musique branchée où les Eagles of Death Metal étaient en train de jouer en concert, et ont commencé à tirer



Submitted 2019-05-18
Published 2019-12-19

Open access

© 2019 | CC BY Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Boraso, Silvia (2019). Review de *Khalil*, by Khadra, Yasmina. *Il Tolomeo*, 21, 317-322.

DOI 10.30687/Tol/2499-5975/2019/21/029

sur la foule. En même temps dans la rue, d'autres personnes équipées de fusils semaient la panique en déchargeant leurs armes contre la clientèle assise aux terrasses des locaux voisins et trois kamikazes se faisaient exploser au Stade de France pendant le match de football France-Allemagne. Le bilan de ces attentats a fait état de 130 victimes.

Loin d'être une plainte larmoyante et monotone sur ce qui s'est passé, *Khalil* part d'une tragédie collective pour arriver à la représentation du drame individuel face aux différentes circonstances de l'Histoire. En imaginant la présence d'un quatrième terroriste au Stade de France, Yasmina Khadra donne voix à Khalil, narrateur homodiégétique qui se pose en tant que pivot et filtre subjectif de la narration. Tout ce qui arrive dans le récit passe donc à travers la weltanschauung – la conception du monde – de ce jeune kamikaze d'origine marocaine qui commence le récit de ses aventures sans cacher ses intentions meurtrières:

Nous étions quatre kamikazes; notre mission consistait à transformer la fête au Stade de France en un deuil planétaire. (11)

En dehors de l'effet sensationnaliste de l'énoncé, l'importance de cette assertion réside dans le fait qu'elle met implicitement en évidence l'opposition, fondée sur l'appartenance à la religion musulmane, entre le « nous » et les autres. Dans ce cadre, les lecteurs occidentaux auxquels l'œuvre est principalement adressée, et qui sont pour la plupart chrétiens, se trouvent en position conflictuelle par rapport au protagoniste, ce qui déclenche un sentiment d'hostilité qui perdurera presque jusqu'à la fin du roman. Pourtant, c'est justement en vertu de cette distance émotive qui sépare Khalil de son public que Khadra parvient à donner une description la plus détachée et la plus objective possible des lois qui régissent les réseaux des cellules terroristes européennes et à donner une analyse minutieuse des motivations socio-économiques portant un adolescent qui a grandi en Belgique à s'unir au mouvement extrémiste.

En l'espace de quelques lignes, Khalil expose point par point son plan meurtrier: ses trois camarades sont censés se faire sauter pendant le match de football, tandis que lui est supposé s'immoler dans le métro pour tuer les spectateurs en fuite. Le ton neutre par lequel le narrateur trace les événements qui vont suivre alimente la répulsion du lecteur face à ce personnage qui ne semble éprouver aucun remord pour le massacre qu'il va commettre. Or, la chronique récente nous apprendra que rien de ce que les kamikazes ont orchestré n'aboutira, notamment qu'il n'y aura qu'une seule victime en plus des trois terroristes au stade et qu'il n'y aura aucune attaque au métro.

En fait, ce qui fait le centre de la narration ce ne sont pas les attentats du 13 novembre, mais tout ce qui arrive après. En particulier, Khadra exploite la focalisation interne afin de décrire la décente

brutale de Khalil dans les profondeurs de l'incertitude. Si, quelques instants avant qu'il appuie sur le détonateur, on est témoin de la foi absolue du protagoniste, lorsqu'il survit miraculeusement, on le voit en proie à une confusion totale qui le jette dans la panique. Malgré ce désarroi initial, à la fin, Khalil parvient à éviter tous les postes de contrôle et à fuir Paris grâce à Maryan, un ami d'enfance. Une fois rentré en Belgique, les doutes l'assaillent: quelles étaient les causes de la défaillance de l'explosif ? Quelles conséquences sa survie pourrait avoir sur ses relations avec les autres membres du groupe ? Graduellement, Khadra met à nu la fragilité du protagoniste en plongeant le public dans l'enchevêtrement de ses réflexions et de ses faiblesses, ce qui fait de ce roman un hommage à l'individualité et à ses drames.

Dans le cas de Khalil, ces derniers relèvent d'un état d'insatisfaction pérenne. Avant d'être un terroriste, c'est d'abord un garçon à qui la société occidentale n'a pas permis de nourrir ses espoirs les plus profonds, car elle lui a refusé la capacité de songer au-delà des limites de la réalité présente. Dès son plus jeune âge Khalil est inexorablement voué à l'existence monotone de ses parents, qui « survivaient en parasites résistants, rendant le monde de moins en moins attrayant » (19). La perspective d'une vie sans éclat à l'intérieur d'un monde qui prime la richesse et qui ne glorifie que l'homme de succès précipite Khalil dans un sentiment d'insécurité dont va profiter le mouvement extrémiste. Grâce à ceux qu'il appelle « frères », le narrateur trouve ce dont il avait besoin: une communauté à laquelle appartenir, un but auquel vouer sa propre existence, la validation publique de sa valeur.

Et c'est pour courir à la recherche de ces certitudes que Khalil retourne à Bruxelles chez ses compagnons. Toutefois, ce qui l'attend n'est pas ce qu'il espérait: même si ces derniers ne l'accusent pas de manque de courage comme il le craignait, il s'aperçoit rapidement que sa présence dérange les membres du groupe qui considèrent sa survie comme une menace et ses questionnements comme un ennui. Les répercussions de ce rejet inattendu s'ajoutent, dans le roman, aux autres retentissements individuels qu'a l'attentat sur les différents personnages: l'aspect tragique de ce jour, pour en rester à Khalil, ne réside pas dans la mort des innocents mais dans le fait qu'il a perdu sa place parmi les siens.

À partir du moment où il réalise cela, le protagoniste vit une évolution un peu stéréotypée qui commence par la remise en cause des axiomes extrémistes. Cet emploi conventionnel de la caractérisation a toujours fait partie du style narratif de Khadra qui exploite les traits caricaturaux de ses personnages principaux et secondaires pour dresser un portrait démystifiant de l'homme moderne. En effet, dans le roman, Khalil représente la recrue idéale, toujours fidèle à la cause, tandis que Lyès se fait l'emblème du chef charismatique. Bien plus, si Ali, le chauffeur, incarne la figure du chacal qui profite des tragédies, Rayan symbolise l'immigré intégré qui a obtenu le succès dans la so-

ciété occidentale. Cet aperçu d'humanité est décrit dans sa confrontation régulière avec la cruauté du réel et les dures épreuves du quotidien. Cela se reflète dans *Khalil* par les différentes façons dont chaque personnage réagit aux attentats de Paris. La multiplicité des points de vue, clichés ou pas, exprime la complexité des facteurs impliqués lorsqu'on parle d'intégration, d'extrémisme religieux et de terrorisme.

Au niveau esthétique, cela se traduit à l'intérieur du récit par la rhétoricité des personnages. Le style sentencieux qui caractérise les dialogues – expédient narratif typique chez Khadra qui privilégie l'utilisation de phrases brèves mais riches en figures de style et qui favorise l'emploi d'un lexique moyennement soutenu – livre aux lecteurs un ensemble contrapuntique de perspectives opposées qui donnent la sensation que tout le monde a un peu tort et un peu raison à la fois. L'aspect déclamatoire des énoncés mène le narrateur – et, par extension, les lecteurs – à se méfier peu à peu de toute idéologie qui lui est présentée comme une vérité absolue.

Khalil progresse au fur et à mesure qu'il est confronté aux autres; en effet, le livre reproduit le réseau de liens interpersonnels qui unissent tous les personnages au protagoniste, tout en soulignant la fragilité de ces rapports volatils. Entouré de personnes qui lui sont à la fin devenues étrangères, Khalil perd l'ancrage dans la réalité qui l'empêcherait de glisser dans la désolation et dans la solitude. Le lent processus de réflexion entamé tout au long du roman emmènera finalement le jeune narrateur à comprendre que l'origine de sa haine est précisément enracinée dans une forme moderne d'ostracisme, dans l'isolement social auquel il se sent condamné:

Et puis, *vlan ! Ces choses-là* arrivent. Tu ne sais pas comment elles te tombent dessus ni quand ça a commencé : une altercation qui dégénère, une réflexion raciste, un sentiment d'impuissance devant une injustice – personne ne sait exactement à partir de quel moment et sous quelle forme le rejet de toute une société germe en toi. (227; en italique dans l'original)

Exclu par la micro-communauté des terroristes et craignant le questionnement de ses choix religieux par ses amis et sa famille, Khalil n'arrive plus à créer de nouvelles connexions émotives. Sa relation avec Rayan, dont il craint le jugement, est emblématique en ce sens: l'attitude illuminée face à la religion musulmane de ce dernier ainsi que son intelligence et sa rationalité demeurent une menace pour les thèses progressistes du narrateur qui se retrouve à devoir lui mentir continuellement afin d'éviter toute confrontation. Dans cette situation d'abandon, Khalil est informé de la mort de sa sœur jumelle, tuée par un kamikaze à Bruxelles. Si, d'une part, l'épiphanie que cette nouvelle produit constitue le dénouement final de la prise de conscience de l'absurdité de l'extrémisme, d'autre part, cette épiphanie ne se traduit

pas par une fin heureuse: l'impossibilité de sortir des mailles inextricables des cellules terroristes poussera Khalil à se suicider pour être finalement libre. Maintenant au courant des dynamiques qui ont fait du jeune narrateur un malheureux, il ne reste plus aux lecteurs qu'à avoir pitié de son triste sort.

La tragédie individuelle qui constitue le centre du roman permet à Khadra de dénoncer les dangers qui se cachent à l'intérieur de la société occidentale qui dépersonnalise l'individu au risque de le faire tomber dans un état de crise, ou pire, dans un sentiment d'hostilité féroce, comme en témoigne Khalil:

J'estimais avoir trop grenouillé dans mon étang avant de me rendre compte qu'on m'avait confisqué mon statut de citoyen pour me refourguer celui d'un cas social, que mon destin dépendait de *moi*, et non pas de ces marionnettistes qui cherchaient à me faire croire que mon âme ne serait qu'une prise d'air, que j'étais fait de chiffons et de ficelles, et qu'un jour j'échouerais dans un placard parmi les balais et les serpillères.

Arrivé à cette ultime bretelle, j'étais fixé sur mon cap: j'avais choisi sous serment de servir Dieu et de me venger de ceux qui m'avaient chosifié. (24; en italique dans l'original)

Loin de n'être qu'un simple livre sur le terrorisme, *Khalil* est un roman de la subjectivité qui présente à ses lecteurs une analyse détaillée des enjeux sociaux qui régissent le recrutement et la fidélisation des acolytes au sein du mouvement extrémiste européen, mais c'est aussi une fresque de la fracture profonde qui sépare les communautés occidentales et qui dénote l'échec des politiques d'intégration au niveau collectif. Dans cette dernière œuvre, Khadra, provocateur et démystifiant, invite encore une fois son public à remettre en question toute conviction idéologique sans pour autant renoncer au goût pour le récit captivant qui le caractérise comme écrivain.

Tabish Khair *Night of Happiness*

Esterino Adami

Università degli Studi di Torino, Italia

Review of Khair, Tabish (2018). *Night of Happiness*. New Delhi: Picador India, 154 pp.

Superficially, the storyline of the new short novel (or even novella) of Tabish Khair depicts the uneventful relation between a Hindu businessman Anil Mehrotra and his Muslim employee Ahmed. The former, who is the narrator of the story, appreciates the zeal and value of the latter, but apart from this he does not care much about his lieutenant nor does he know much about his personal sphere. During a stormy evening, Anil drives Ahmed home since the latter wants to celebrate Shab-e-baraat, the Muslim holiday when the fortunes for men are decided and God may forgive sinners, and he is promised to taste a special *halva* that Ahmed's wife prepares only on this occasion. However, when "in that strangely bare sitting-cum-dining room" (26) Anil is given an empty plate, namely an invisible and immaterial dessert, the narrative in a slow but gradual way starts developing uncanny echoes and frequent ambiguities. Is the absence of Ahmed's wife due to the segregation of women in a traditionally strict society in which gendered spaces are regulated by specific habits? Why does Ahmed insist on praising on imaginary pudding? And, above all, is he really the quiet and decent Muslim worker that people seem to know, or rather a bizarre and mad character? To answer these and other questions, Anil contacts a private detective with the purpose of piecing together the various parts and phases of the life of Ahmed. In a parallel manner, the investigation becomes an excuse for the narrator to go beyond his own bourgeois world, certainties and successes.



Submitted 2019-05-18
Published 2019-12-19

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Adami, Esterino (2019). Review of *Night of Happiness*, by Khair, Tabish. *Il Tolomeo*, 21, 323-326.

DOI 10.30687/Tol/2499-5975/2019/21/030

Given the growing atmosphere of suspense that Khair skilfully constructs bit by bit, it is not possible to provide too many details of the story, but suffice to mention that, as the past of Ahmed unfolds, we learn about his propensity of mastering languages, not only Arabic, Urdu and English but local Indian and other languages too, his capacity to work as a guide for tourists, and his family dimension too, including a strong bond with his mother and his decision to marry a woman from the Gaya district in Bihar. Unearthing the many layers of the man's life in reality means scrutinising the recent history of India in its broad context, with the conflicting dynamics of local communities, cultures and individuals. From this angle, the sketched mention of trains is significant because on the one hand they bring to mind the never-forgotten spectres of violence that triggered the horrors of Partition and on the other, still today, they may be elements of a tragedy, for example with the case of the Godhra train, which was set on fire in 2002 causing the death of 59 Hindu pilgrims. But violence is a virus that "spreads by contaminating others" (125) and produces a kind of domino effect, such as the inter-communal riots that led to several hundreds of (mainly Muslim) victims and devastated Gujarat for three days in 2002. Thus, it is inevitable that ferocity and destruction dramatically affect and overturn the lives of men, irrespective of their ethnic and religious background, hence the subtle cues and traces of ghosts in this powerful and dense story. The Islamic tradition does not envisage the existence of ghosts, but nonetheless the text is imbued with silent presences and voices that strive to remind society of the traumas generated by radicalism.

If Ahmed's bizarre identity is associated with a certain impression of madness, in actuality feelings and perceptions seem to dominate the entire novel, with regard to memory – most of the narration pivots around the regaining of his past against the backdrop of the history of the nation – but also in visual and even olfactory figurative terms. As he discovers the various segments of Ahmed's life, Anil synesthetically recalls his rare visits to Muslim areas in connection with the aroma of incense and kebab because these are "smells, memories that travel in the wind, as if they carry, encapsulated in themselves, the history of a people who have moved, and moved, and moved" (73). Cumulatively, desserts that cannot be seen and eaten, smells that are imperceptible and presences that are ethereal become apt metaphors for the empty spaces and fault lines that a plural, complex and changing country like India still has to consider: the sensorial traits of the story transmute the tangible experience of life into a painful, but necessary, dialogue between the self and the other.

The disturbing atrocity of the riots that appear in the interstices of the story interrogates the multicultural essence of the country, in particular in the opposition between Hindu and Muslim factions. It is a feeling that compels Anil, and implicitly the reader, to ponder the

sense of tolerance whilst Khair's rich narrative endorses the poetics of empathy: what happens to your things, your mind, and your life when everything is overwhelmed by a barbarous massacre perpetuated by those who do not accept you? Is madness just a mental response to a shocking experience or does that carry other connotations? Here the descent into the realm of insanity looks like the effort of an annihilated subject who is trying to find a meaning in a desperate situation so that the ghosts of the past haunt the uncertain horizon of the present, but at the same time they warn about the consequences of the lack of negotiation and the triumph of fanaticism.

Constantly and intimately, the narrator feels the urge to solve the mystery and, little by little, he manages to reconstruct the intricate jigsaw of Ahmed's life, but he does not keep it for himself. Although Anil does not "look like that ancient mariner of the poem we had read at school" (151), he surrounds to the power of storytelling and decides to tell a stranger he accidentally meets in a hotel a story of love, death and memory because being reticent, obliterating the past and forgetting the past eventually mean passively validating the actions and ideas of those who spread the germs of hate.

Danyela Demir

Reading Loss: Post-Apartheid Melancholia in Contemporary South African Novels

Mara Mattoscio

Università «Gabriele d'Annunzio» Chieti-Pescara, Italia

Review of Demir, Danyela (2019). *Reading Loss: Post-Apartheid Melancholia in Contemporary South African Novels*. Berlin: Logos, 212 pp.

The issue of memory – and in particular the question of how to remember a painful past in a healthy yet effective way – is crucial to post-apartheid South African culture. Both social sciences and literary criticism have often resorted to the concepts of mourning and nostalgia to explain South Africans' troubled engagement and unfinished negotiation of their violent past, and particularly of the institutionalized racial conflict that scarred the country for decades. Yet, if the public grieving of such wound, especially in the official version provided by the Truth and Reconciliation Commission (TRC), has been repeatedly read through the psychoanalytic lens of mourning, the other half of Freud's theory on grief, namely that of melancholia, has gone somehow under-researched in its implications for South African culture. Danyela Demir's monograph *Reading Loss: Post-Apartheid Melancholia in Contemporary South African Novels* redresses this unbalance by taking melancholic states as a central concern of a conspicuous strand of post-apartheid South African novels. Integrating Freud's original theory of individuals' melancholia with Anne Cheng's and Paul Gilroy's studies of the melancholic implications of racial conflicts and postcolonial arrangements, Demir manages to



Submitted 2019-08-22
Published 2019-12-19

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Mattoscio, Mara (2019). Review of *Reading Loss: Post-Apartheid Melancholia in Contemporary South Africa*, by Demir, Danyela. *Il Tolomeo*, 21, 327-332.

highlight the political potential of literary expressions of melancholia, namely the way in which refusing to let go of the (traumatic) past means fighting against the risk of historical amnesia and demanding full political consciousness for the present and the future.

The concept of melancholia, originally framed by Freud as an unhealthy and paralysing form of grieving as opposed to healthier and closure-providing mourning, is particularly useful in the South African context. Here, as Demir reminds us, the TRC headed by Archbishop Desmond Tutu has been often characterised as a nationwide mourning process attempting to provide closure for the wrongs of apartheid, and thus to clear the way for a pacified present and a serene interracial future. Yet, by analysing six South African novels representative of various sectors of the country's society, Demir points out that South African writing is still firmly rooted in the nation's painful past and ultimately unwilling – rather than unable – to let it go. The insightful implication seems to be that for most South African authors the collective trauma of apartheid has not yet been dealt with properly, and needs to be acknowledged and understood more deeply before South African society can be seen as healed.

One of Demir's merits is to highlight the political significance of this dwelling in the past. By reframing melancholia as a powerful tool to keep the past alive, she argues that

South African novels after the Truth and Reconciliation Commission (TRC) can be read as melancholic counter-narratives to the TRC's attempt to initiate a nationwide process of mourning that would provide closure from the apartheid past. (4)

Looking at melancholia as an *ethical* form of grieving as opposed to mourning thus means bringing a fresher take to the decade-long debate on the effectiveness of public memory. For Demir,

if one assumes that melancholia is a productive, though painful, engagement with daily conflicts in the form of not letting go of the past, one may state that in the context of the counter-narratives which often deal with loss, despair, and disillusionment with the present situation, the inability of the characters to forget the past leads to a melancholia which might be regarded as an endless process of remembrance, of memorialising. (25)

Another benefit of Demir's monograph is that, while drawing extensively on South African trauma studies (Eng, Kazanjian 2003; Chetty, Singh 2010; Mengel, Borzaga 2012), it integrates these with a de-pathologized understanding of melancholia, and thus manages to overcome the rigidity of "clear-cut notions of victims, perpetrators and bystanders" (29) typical of classic trauma theory. By stressing

that “melancholia manifests itself in many diverse forms, depending on which part of society one considers” (26-7), Demir ensures a complex reading of texts in which power relations are often fluid – if unbalanced – entanglements. An updated concept of melancholia thus proves to be a crucial theoretical addition to analyse issues as central in South Africa as “complicity, crises of identity, forms of resistance, and intergenerational memory” (10).

The textual analyses offered by the volume cover a meaningful range of contemporary South African novels published between 1998 and 2006 and looking at different kinds of melancholic attachments across several different racial groups. Following from the premises established by the Introduction and discussed in depth in Chapter 1, the three analytical chapters, each focusing on two novels centred on a specific sector of the local society, also invite comparisons and highlight overarching themes and narrative strategies the texts have in common. Chapter 2 is dedicated to the persisting “interstitial position” of South African ‘coloureds’ as explored in Zoë Wicomb’s *Playing in the Light* and Marlene Van Niekerk’s *Agaat*. Chapter 3 looks at the specific dilemmas of South African white communities. In particular, the Afrikaners’ impossibility to consciously mourn their lost privilege, now officially regarded as a crime against humanity, is brought centre stage through a reading of André Brink’s *Devil’s Valley*, while the English community’s ambiguous negotiation of their own responsibility in apartheid emerges in the analysis of Sarah Penny’s *The Beneficiaries*. Finally, Chapter 4 is devoted to K. Sello Duiker’s *Thirteen Cents* and Kgebetli Moele’s *Room 207*, both novels pre-occupied with urban spaces as traces of the apartheid times’ racial segregation and with the persistent social marginalization of South African blacks and ‘coloureds’.

The compelling readings proposed by Demir in Chapter 2 centre specifically on the mechanisms of melancholic self-rejection and internalized racism triggered in the South African ‘coloureds’ by the in-between position assigned to them by the apartheid state. In Wicomb’s *Playing in the Light*, this self-rejection is both thematically and symbolically apparent in the unexpected secret discovered by Marion, a supposedly white woman whose ‘coloured’ family has managed to ‘pass as white’ in the years of apartheid. By analysing the novel’s structural fragmentation and use of symbols (such as the mermaid, hybrid creature *par excellence*), Demir highlights how the parents’ desire to be granted the whites’ privileges, while apparently successful, actually implies the loss of their families and homes without really translating into a veritable inclusion in the desired sector of society. Drawing on Hirsch’s (2008) concept of postmemory, Demir contends that the protagonist’s constant incompleteness can be read as a form of “intergenerational melancholia”, or a sort of subconscious inheritance of her predecessors’ inability to mourn

their losses. The interdependency of the dominant race's and the racialized subjects' different forms of melancholia is instead put under the spotlight in Demir's analysis of Van Niekerk's *Agaat*. In this novel, the white farm owner Milla, torn between rejection and desire, triggers both internalized racism and stubborn resistance in her coloured surrogate daughter turned servant Agaat. By stressing the two characters' psychic entanglement, one that cannot be undone in the post-apartheid present of the novel, Demir points out that they are equally unable to mourn "their mutual loss of a mother-daughter bond" (96). The most compelling aspect of Demir's reading, though, is the attention paid to Agaat's appropriation and retention of the tools originally used to control her, so that "[her] melancholic holding on to and almost ritualistically remembering the injuries inflicted upon her may certainly be regarded as a powerful method of transporting her past loss(es) into the present and the future" (100), and thus as a way to avoid any amnesty is granted to those responsible.

Chapter 3 makes use of Gilroy's concept of postcolonial melancholia and the Mitscherlichs' exploration of the inability to mourn, in connection with Ross Truscott's study of self-parody as a strategy of the Afrikaners' specific kind of melancholia. Here, Demir reads André Brink's *Devil's Valley* as an allegory of national melancholia, or a text foregrounding

the inability of an Afrikaner society to let go of nationalist beliefs of being a 'superior' and 'chosen' people in order to begin to mourn this loss of privilege within the embrace of the 'new', democratic South Africa. (109)

The regressive white community described in the novel, whose members have chosen to live secluded from the rest of the country, is made of violently melancholic subjects stuck in a racially segregated past, where the Old Testament replaces the new democratic constitution and women are subjected to intense patriarchal violence. Tracing the way in which this violence has translated into an inter-generational female melancholia that at times also manifests as a form of resistance, Demir makes clear that even the women's position remains melancholically unresolved, as their complicity in the community's violent history is left partly unacknowledged. The case of Sarah Penny's *The Beneficiaries*, on the other hand, is taken by Demir as an instance of the classic Freudian's evolution from an 'unhealthy' melancholia to a 'healthy' process of mourning. Noting the novel's extreme narrative fragmentation and peculiar temporal perspective, the scholar points out the protagonist Lally's "experience of belatedness" (135), which takes her from years of guilt-ridden ambiguity, that physically 'mark' her body through anorexia nervosa, to her reconnection with her home country when, while in London, she

finds herself involved in a TRC case. While this leads Lally to fully acknowledge her beneficiary status during the apartheid system, Demir warns us that such healthy characterization of the TRC is matched in Penny's novel to a mechanism of "refused identification" on the part of the protagonist's lover Pim, which highlights the complexity and persisting ambivalence of the English community's position in contemporary South Africa.

The impossibility to silence the echoes of the past also emerges in Demir's reading of the two 'urban novels' analysed in Chapter 4, where Cape Town and Johannesburg are characterized as "places of loss and melancholia in which South Africa's past shapes both the present and the future for the protagonists" (152). Demir's reading of K. Sello Duiker's *Thirteen Cents* is remarkable for the attention to the political implications of the novel's narrative structure and use of symbols. While the thirteen-year-old protagonist Azure lives through continuous trauma and is hostage to Cape Town's violent gangs, his semi-oneiric encounters with the seagulls, emblems of freedom and resistance, and with the historical figure of Sarah Baartmann, a reminder of the century-long shaming of (especially female) South Africans blacks and 'coloureds', are seen by Demir as signs of his resilience. Azure's inability to put an end to the violence inflicted on him finally turns into anger, something that can be read, according to Demir, as a "powerful survival tool in a harsh environment" and as a melancholic yet "depathologised form of resistance" (175). Demir also applies the theoretical lens of melancholia to Kgebetli Moele's *Room 207*, a novel which has been seen by some critics as "disavowing the past altogether" (Frenkel, MacKenzie 2010, 2) and that is arguably organized around the refusal to call history by its name. The fact that the characters - all young, black and male - almost never use the word 'apartheid' when referring to the segregation era but are still obsessed with the iconic image of the male freedom fighter leads Demir to qualify this text as

a deeply melancholic narrative in the Freudian sense, where memories of South Africa's past are repressed and then resurface as melancholy echoes or silences. (177)

The textual fragmentation and the narrator's unreliability and gender bias (which emerges as one aspect of a more general crisis of masculinity apparent in the text) are also examined by Demir in connection with the historical marginalization of certain (especially women's) stories during the TRC, thus pointing to a reading of Moele's novel as yet another melancholic counter-narrative to the official discourse of a serene reconciliation.

Demir's argument throughout her monograph is strengthened by a relentless attention to the novels' narrative structure, which con-

nects textual incoherence, unreliable voices and non-chronological narratives to strategies of resistance to a reconciliatory closure from the past. The strong theoretical framework, the rich textual analyses, and the up-to-date bibliography all qualify this volume as a compelling read for both scholars of South African literature and those general readers with an interest in the contemporary development of South African culture.

Bibliography

- Chetty, Rajendra; Singh, Jaspal K. (eds) (2010). *Trauma, Resistance, Reconstruction in Post-1994 South African Writing*. New York: Peter Lang.
- Demir, Danyela (2019). *Reading Loss: Post-Apartheid Melancholia in Contemporary South African Novels*. Berlin: Logos.
- Eng, David L.; Kazanjian, David (eds) (2003). *Loss: The Politics of Mourning, with an afterword by Judith Butler*. Los Angeles: University of California Press.
- Frenkel, Ronit; MacKenzie, Craig (2010). "Conceptualizing 'Post-Transitional' South African Literature in English". *English Studies in Africa*, 53(1), 1-10.
- Hirsch, Marianne (2008). "The Generation of Postmemory". *Poetics Today*, 29, 104-28.
- Mengel, Ewald; Borzaga, Michela (eds) (2012). *Trauma, Memory and Narrative in the Contemporary South African Novel: Essays*. Amsterdam; New York: Rodopi.

Billy Ramsell

Il sogno d'inverno dell'architetto

Irene De Angelis

Università degli Studi di Torino, Italia

Recensione di Ramsell, Billy (2017). *Il sogno d'inverno dell'architetto*. Prefazione di Alberto Masala. Traduzione di Lorenzo Mari. Forlì: L'arcolino, 206 pp.

Billy Ramsell è nato nel 1977 a Cork, dove ha compiuto gli studi universitari e dove vive tuttora. Nel 2007 ha pubblicato la sua prima raccolta poetica, intitolata *Complicated Pleasures* ed edita dalla casa editrice dublinese Dedalus Press, per i cui tipi, a distanza di sei anni, è uscito anche un secondo, atteso volume, *The Architect's Dream of Winter*. Lo studioso Lorenzo Mari ha egregiamente tradotto in italiano questa seconda, complessa silloge di Ramsell, per la collana «L'altra lingua» de L'arcolino, specializzata in poesia straniera e dialettale. Lo stesso Mari è anche un poeta, e si era già cimentato con successo nella traduzione de *La buona stella delle cose nascoste* di Afric McGlinchey (2015), una peregrinazione in versi sospesa tra l'Irlanda e l'Africa. Questo nuovo volume in traduzione ha il pregio di rendere accessibili, in un linguaggio terso, che scorre rapido come corrente elettrica, versi eclettici, in cui si ritrovano echi di Don Paterson e Michael Donaghy, di Ian Duhig e Paul Muldoon, di Langston Hughes e dei poeti della *Beat generation*.

Nella poesia «Snow» (1967), il nordirlandese Louis MacNeice scriveva: «World is crazier and more of it than we think, | Incurrigibly plural». Questa «incorreggibile pluralità» caratterizza anche le liriche di Ramsell, che in parole articolano delle schegge della nostra «folle» contemporaneità, un mondo ipertecnologico e iperconnesso in cui il linguaggio fonde il ritmo sincopato dell'improvvisazione jazz



Submitted 2019-05-17
Published 2019-12-19

Open access

© 2019 | CC BY Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation De Angelis, Irene (2019). Recensione di *Il sogno d'inverno dell'architetto*, by Ramsell, Billy. *Il Tolomeo*, 21, 333-336.

con quello della musica elettronica e dell'informatica. Il titolo *Il sogno d'inverno dell'architetto*, come si evince dalla lirica «Elettrostatica invernale», allude al poeta come un programmatore di software, che si trova alle prese con il processo di *debugging* di un computer. Il termine 'sogno' richiama alla mente il romanzo di fantascienza di Philip K. Dick *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, da cui è stato tratto il film *Blade Runner*, con la regia di Ridley Scott. Ed è proprio nello spazio interstiziale tra l'umanità e le macchine che si esprime, in questo originalissimo volume, la fantasia di Ramsell. Ciò si deduce già dai versi riportati in epigrafe: «ho bisogno | di elettricità [...] | [...] Ne ho bisogno per i miei sogni» (Racter); e ancora: «Trovami domani, amore | ... a guardare uno di quei *data-centres* dismessi, | dove byte dopo terabyte | e pensiero dopo pensiero | placidamente stiamo dando Dio alla luce» (Alberto Cenas).

Carte di credito, telefoni cellulari, navigatori satellitari, macchinari medici per la TAC: secondo Ramsell, tutti questi elementi fanno parte degli infiniti archivi di dati che costituiscono le nostre moderne autobiografie. Un universo di tracce digitali, di cui non comprendiamo il funzionamento, ed a cui affidiamo, senza averne piena consapevolezza, la nostra identità e la memoria: «Ho consegnato tutti i miei ricordi alle macchine, in *outsource*. | ...Ho lasciato che i navigatori ricordassero la strada al mio posto, | che i portatili prendessero nota di compleanni e impegni, scadenze, anniversari | ...Le date e i luoghi sono evaporate, diventando gocce nel Cloud, | mentre io scaricavo app dopo app per ricordare, per dimenticare» («Memory House»). Nelle nostre infinite solitudini, la luce calda delle candele e dei focolari, attorno a cui si aggregavano un tempo gli individui e le comunità, è stata ora sostituita dall'ipnotica luce fredda che emana dagli schermi dei cellulari e dei televisori, dispositivi-inghiotti-pensieri che impediscono il libero fluire della conversazione. Ed ecco allora che Ramsell immagina il «Bar del Silenzio», in un intermezzo assai riuscito di prosa poetica, costituita da una serie di esperimenti da gustare «attraverso cuffie Sennheiser HD-800». Come in un raffinato menu dei vini, il poeta offre descrizioni di differenti 'silenzi su misura' per ciascun tipo di lettore, dal neofita al più esperto, con prezzi variabili tra i 15 e i 60 euro. Uno dei più brillanti s'intitola «Delfino verde (euro 30)»: «La specialità musicale della stagione: 'On Green Dolphin Street', nella nota versione solista di Bill Evans del 1959. Ogni micro-secondo di questa registrazione sopraffina è stato isolato, messo in transizione e in loop. Questi vuoti in riverbero si fanno strada, convocando le fredde infinità della tundra Nordica.» Altri 'silenzi à la carte' includono: «Dal caveau»; «Beatitudine antartica»; il «silenzio post-orgasmico» di «Mark e Amanda»; «Cattedrale» e «Basta con le lacrime». E, su richiesta, si può avere il «silenzio speciale del mese».

Il sogno d'inverno dell'architetto, oltre ad *exercices de style* più efficaci come quello che si è appena commentato, include anche il di-

vertissement «La poesia non vista (100 punti)», un estratto in prosa sulla città di San Pietroburgo, che lascia il lettore alquanto perplesso e disorientato. In realtà è proprio questo lo scopo di Ramsell, il quale, in coda al testo, aggiunge un esercizio di comprensione in cinque domande, inclusa la seguente: «Pensi che si possa descrivere questo testo come una poesia? Argomenta la tua risposta. (20 PUNTI)» Ramsell invita il lettore a scrivere un testo analogo, in un esercizio di scrittura creativa. Nell'epoca digitale, quale significato può avere ancora la poesia? E, aggiunge Ramsell, può la poesia essere generata da una macchina? Questa è la curiosa domanda sottesa alla lirica dedicata a «Racter», un «software di scrittura poetica in [linguaggio] BASIC realizzato nei primi anni Ottanta», nelle cui banche dati, forse, «sovravviveremo» («Per l'incorporeo»). Proprio a Racter, Ramsell rivolge questo accorato pensiero in versi: «Ricorderai i tuoi cugini pelle e ossa, | I pazzi fatti di carbonio che ti hanno svegliato, che ti hanno | nutrito di elettricità, | Quando la nostra specie sarà cancellata da molto tempo». Uno scenario post-apocalittico e post-umano, degno dei migliori romanzi distopici.

Tra le sorprese che Ramsell riserva ai suoi lettori, vi sono due elegie in *memoriam*, la prima delle quali è dedicata al jazzista svedese Esbjörn Svensson, mentre la seconda ricorda la figura del campione irlandese di hurling, Christy Ring. Ramsell, che è profondamente appassionato sia di musica che di sport, ha scelto di immortalare in versi questi due suoi 'eroi', scomparsi entrambi in modo tragico ed improvviso. Svensson era noto al pubblico internazionale per il suo 'piano trio', con cui aveva rivoluzionato il panorama jazz europeo, contaminandolo con melodie pop, ritmi rock e funky ed elementi di elettronica. La sua morte inattesa e prematura, avvenuta nel 2008, non risponde affatto al cliché dell'artista *maudit*: il suo grande cuore smise di pulsare in un incidente nei pressi di Stoccolma, durante un'immersione. Una sorte analoga era toccata nel 1979 anche a Christy Ring, atleta di Cork e leggenda vivente dello hurling, uno degli sport di squadra più veloci al mondo per rapidità di gioco, che unisce elementi del calcio, dello hockey e del rugby. Ring aveva vinto otto titoli nazionali irlandesi, e morì, ancora relativamente giovane, a causa di un infarto fulminante. Crollò a terra su una delle strade principali di Cork, ed il suo funerale fu celebrato con grandissima partecipazione, come ha ricordato lo stesso Ramsell in un'intervista con Giovanni Agnoloni del 2018. In entrambi i casi, il grande corpo-macchina dei due uomini andò in tilt. Si trattò di un blackout? O di un cortocircuito nel sistema? Nessun segnale: elettrocardiogramma piatto.

Ma allora cos'è, per Billy Ramsell, la morte? «Ricorda ...che dati sei | e in byte ritornerai», scrive il poeta in «Codice», reinterpretando la Genesi in chiave post-moderna e post-umana. Forse sarà un virus a cancellare tutti i byte di cui siamo fatti noi e i nostri ricordi? Un virus «volatile», che si libererà tra le menti, cancellando «il tuo pri-

mo bacio, le mani del tuo primo amante. | Poi... il tuo campo biondo preferito dell'infanzia» («Una reticella di *lime*»)? O forse, semplicemente, la nostra comunicazione sarà interrotta, come per un contatto mancato o un avviso di chiamata senza risposta? («La sua chiamata è importante per noi. Non agganci, prego, mentre provo a metterla in contatto. | ... Sono spiacente, l'assistenza non è disponibile in questo momento. | Per ricevere questa informazione dica di nuovo 'opzioni'. Sono spiacente non ho capito»). Riceveremo una serie di messaggi di allerta, come quelli che emettono i computer, quando la batteria si scarica? E come i messaggi che Ramsell giustappone alla poesia che chiude la raccolta? («*La tua sessione corrente terminerà automaticamente in 9 minuti*»; «*Download in corso degli aggiornamenti del tuo sistema*»; «*Regolari tutti i processi di elaborazione delle immagini*»; «*La tua sessione è terminata*»; enfasi nell'originale). Sia quel che sia, un «paradiso digitale» ci sopravviverà, un paradiso in cui la bellezza sarà fatta d'aria e d'immagini. E di quei pochi momenti lirici, così rari in un mondo ultra-accelerato, momenti come quello in cui il cielo «indossa... quel tipo particolare di blu; | un blu che è disteso e indaco... Il blu d'agosto», mentre i pescatori «si limitano a osservare le lievi dentellature dell'acqua | che scivolano verso la riva» («Ancora»). Ramsell affida il verdetto su cosa sia l'aldilà alle note jazz di Esbjörn Svensson: che vi sia o meno «un club che non chiude mai chiamato *The Hereafter*», «morire ci traduce nella condizione di musica: || ...ci lascia senza peso, melodiosi, fluttuanti banchi di pensiero | *come dati caricati nella mente di Dio*» (enfasi aggiunta). Le poesie di Ramsell in versione 2.0 sono tutto questo e molto di più, e, per i lettori che si sono appassionati ai suoi versi, lasciano sperare in stimolanti sviluppi futuri.

Necrologi | Obituaries | Nécrologies

Roland Paret, 26 juillet 1943-26 mars 2019

Yves Chemla

Université Paris Descartes, France

Né au Cap-Haïtien, le jour de la chute du fascisme italien, il laisse Haïti en 1964. François Duvalier vient de se proclamer président à vie, reprenant le flambeau d'un motif ouvert dès l'Indépendance, le refus (l'incapacité ?) du chef de passer la main. L'histoire bégaie, encore. Beaucoup la considèrent invivable. Roland Paret se rend dans un pays membre du Pacte de Varsovie, la Pologne, justement, qui vient de connaître une éclaircie, avant que le président Gomulka ne tente de refermer les persiennes entrouvertes. Mais la Pologne pour un jeune homme passionné de cinéma, ce sont des cinéastes prestigieux, et une école réputée, *L'École nationale de cinéma, télévision et théâtre de Łódź*. En 1958, *Cendres et diamant* de Wajda avait été une œuvre éblouissante et douloureuse, qui réussissait à montrer les déchirures polonaises et à donner sens au politique comme pathos et comme triste passion. Un acteur exceptionnel, Zbigniew Cybulski, incarnait une jeunesse qui cherchait par tous les moyens à sortir de deux décennies de sidération. Un an après l'arrivée de Roland, il tournait avec Wojciech Has le prodigieux *Manuscrit trouvé à Saragosse*, d'après l'œuvre de Jan Potocki, un roman du roman, un roman par lequel la culture se met en scène et montre son évidence critique, mais aussi dérisoire. Cybulski se tue en 1967 en tombant d'un train. C'est toute la jeunesse polonaise qui pleure son héros et porte-parole. Roland Paret a rencontré à Łódź non seulement une autre langue, qu'il parlait et écrivait, mais aussi cette esthétique baroque avec laquelle il tissera ses propres écrits. En 1968, la montée de la jeunesse qui secoue presque partout un monde qui sent terriblement la poussière, on fait semblant d'avoir oublié maintenant, passe par la Pologne. En 1970, ce sont les ouvriers de la Baltique qui prennent la rue. Gomulka fait réprimer. Il y a des morts. Gierek remplace Gomulka. Décidément, à l'est non plus, rien de nouveau. En 1973, Roland Paret est installé à Montréal où il a émigré. Il est enseignant à UQUAM et à McGill. Il tourne sept films entre 1971 et 2003, met en scène des pièces de théâtre et des spectacles, écrit des scénarii. Il entreprend le cycle immense du

Tribunal des Grands Vents, que *Le Procès de Dieu* vient clore à tout jamais en 2018.

Certains prétendaient de son écriture qu'elle était relâchée, faisaient la fine bouche, lui refusant une reconnaissance qui n'est parvenue qu'avec parcimonie. On doit s'insurger contre cette posture de bégueule, et au contraire s'incliner devant une œuvre qui s'est confrontée au plus difficile, au plus exigeant : articuler les différentes déterminations de la culture, ses aspects populaires comme ses aspects que l'on qualifie un peu trop rapidement de savants ou d'élitistes, avec la vie elle-même. Dans la conscience de certains de ses personnages planent les figures de la mythologie et les penseurs de la Grèce, la peinture européenne du 16^{ème} s. – il y a des pages étonnantes sur le peintre Patinir qu'il connaissait merveilleusement, je veux dire en transmettant dans son texte le sentiment de la merveille – et les figures du vaudou. Roland Paret savait aussi que la face obscure du mal était toujours à l'affût. Ses pages sur les fondements démoniaques du politique doivent nous éclairer et éclairer les Haïtiens. Il avait aussi le sens de cette dérision si souvent déconsidérée par les gens sérieux qui voient avec raison qu'elle mine leur (im)posture.

Roland Paret vivait presque reclus, en raison de la maladie qui minait ses efforts. Il était démuné, souvent en recherche et en attente d'une aide publique. De France, on lui envoyait des livres. Ses amis veillaient sur lui, même de loin. Il est mort entouré de plusieurs de ses proches. La veille, il avait fait signe à celles et ceux qui se tenaient derrière leur écran, avec un verre de vin rouge.

In memoriam: Roland Paret

Sara Del Rossi

Uniwersytet Warszawski, Polska

Le 26 juillet 2019 Roland Paret a quitté cette terre géographique faite de latitudes et longitudes, où il se disait « un peu perdu », pour s'installer définitivement dans l'imaginaire.

Paret a laissé plusieurs traces tangibles de son passage dans ce monde, non seulement dans toutes les villes qu'il a habitées – Cap-Haïtien, Port-au-Prince, Łódź, Montréal – mais surtout dans tous les domaines qu'il a explorés. Dans un entretien pour le site *Île en Île* il a affirmé que sa vie a commencé avec la lecture ; après sa mort, ses ami(e)s les plus proches ont révélé qu'il a célébré son adieu à la vie avec une bonne bouteille et un bon bouquin. La présence des lettres, mais plus en général du savoir, a été une constante de son existence qu'il a définie comme une « fâcheuse tendance à l'érudition ».

J'ai eu la chance de visiter la bibliothèque de Paret et deux aspects en particulier ont retenu mon attention : l'hétérogénéité des volumes (littérature française, philosophie, cinéma, théâtre, peinture, musique, histoire, sociologie, sciences naturelles et d'autres encore) et une présence relativement modeste d'ouvrages sur et de la littérature haïtienne. En général, ces deux aspects sont observables dans toute son œuvre qui est riche en genres et domaines explorés, mais dans laquelle la réalité haïtienne est l'un des thèmes les plus traités.

Si souvent on dit que la bibliothèque est le reflet de son propriétaire, la bibliothèque de Paret est certainement le reflet des voies multiples qu'il a parcourues. Le cinéma et le théâtre occupent principalement la première partie de son parcours professionnel (de 1970 jusqu'en 2003) et les années 2000 marquent le début de son aventure d'écrivain. Entre le premier et le dernier volume publié, il faut tenir compte aussi des nouvelles (*Le supplice de Marsyas*, 2006), des inédits comme *Le Rire d'Athanase* (édité en 2015 dans le numéro 17 de *Il Tolomeo*) et le pamphlet sur la réalité socio-politique haïtienne. *L'État haïtien existe, je l'ai même rencontré...* (2011).

Les productions de Paret – filmiques, théâtrales ou littéraires – ne doivent pas être considérées comme isolées, au contraire elles sont raccordées les unes aux autres par de multiples ponts conceptuels qui créent un continent unique. En même temps, chaque ouvrage contient

un nombre indéfini de renvois, suggestions, citations et liens qui comporte un dédale de notions et anecdotes comparable à un carnaval encyclopédique qui, selon Paret, a pour but de lier « la logique et le mythologique ». Ce projet titanesque n'est pas l'idée d'un boulimique du savoir, mais il s'agit plutôt de l'ambition d'un visionnaire de l'ensemble. Cela découle de son côté de cinéaste qui lui a donné ce sens de l'aperçu global, mais aussi de sa position exotopique surtout par rapport à Haïti. Le fait d'avoir quitté le lieu natal lui a permis d'avoir une vision plus objective de la condition socio-politique du pays ; de plus, dans son engagement il n'a pas été affecté par l'autocensure thématique et il a pu traiter, en toute liberté, des questions les plus controversées. Dans sa lutte quotidienne, Paret n'a jamais cessé de s'intéresser à son pays natal ; cependant, contrairement à d'autres écrivains de la diaspora haïtienne, il ne le faisait pas en recourant au souvenir mais toujours en se focalisant sur le présent et sur l'avenir du pays.

Pour un coup du sort ou, peut-être, pour un mauvais jeu d'inversions proportionnelles, à l'immense activité de lecteur de Paret correspond un exigu cercle de lecteurs de ses ouvrages. Paret lui-même était conscient du fait d'être un « auteur confidentiel », dont les ouvrages font encore aujourd'hui l'objet d'une quête du Graal bibliothécaire pour le nombre restreint de ses lecteurs. J'ai récemment lu que ses manuscrits sont en de bonnes mains, espérons alors que son départ puisse comporter l'arrivée d'un nombre majeur de lecteurs et que l'œuvre de Paret puisse, enfin, faire partie de nos bibliothèques.

Saluer Roland-la-Panique

Je dis Honneur ! Je dis Respect !

Je dis les deux, Roland, tu n'es plus là.

Tu aimais ton personnage loufoque, Dieu, Celui qui fume un cigare cubain, Qui lape un rhum vieux, tout en reluquant la petite Marie à sa toilette. Tu as réussi ce prodige, Saint-Roland-la-Panique : aujourd'hui, Dieu est orphelin.

Je dis Honneur je dis Respect tu vivais et tu aimais la vie. Je veux dire la bonne chère, le vin bon et gouleyant, qui a de la fesse qui fait pétiller les papilles, qui fait que le cœur exulte.

Le vin est une assurance pour la jubilation et un remède à la sottise abstinentes et manque à jouir. Tu le disais.

Je dis Honneur je dis Respect tu m'appelais pour que je te donne une recette. Celle des cailles aux grains de raisin, et flambées deux fois. « Ah bien, oui, mais c'est étrange ». D'abord pour caraméliser la peau et faire qu'elle prenne belle couleur, puis à la fin, posée au-dessus des grains de raisins blancs frais, pour saturer la chair d'eau de vie de figue. « Et avec quel accompagnement tu les servais, ces oiselles ? » La discussion s'engageait sur les mérites comparés des rattes, des tagliatelles fraîches, d'une compote de pommes, des châtaignes, ou d'une polenta. « Ah oui, c'est une idée cela. Écoute, de toutes les façons, je n'ai pas de cailles. Mais je file chez le dépanneur, prendre un sachet de maïs moulu. Cela fait longtemps que je n'en ai pas préparé ». Mets du comté dans ta polenta, camarade, et quelques étincelles de poitrine fumée grillée à ce qu'elle croustille. « Ah ça oui, oui, je ne dis pas. Mais l'eau de vie de figues, alors ? » Il aurait aimé venir chez moi, dans cette Tunisie solaire dont je lui racontais les histoires ténues de mes paysages obstinés et bordés par l'horizon. On se parlait depuis l'été et la lumière qui irradie les mots.

Je dis Honneur je dis Respect. Mais ce qu'il préférait, c'était l'osso bucco. Nous nous étions rendu compte que nous avions presque la même recette, que nous utilisions tous les deux une cocotte en terre, qu'il n'y avait pas de graisse en plus. « Tu as mis le zeste d'orange, un bon zeste ? - Tu dis quoi, là, de l'orange dans l'osso bucco ? - Tu verras Charles Perselmann lui-même appréciera. Il t'en dira des nou-

velles ». Chaque fois qu'il préparait l'osso bucco pour ses amis, il me prévenait quelques jours avant. Nous avons testé des variantes, car je le préparais aussi presque en même temps que lui. Et il y eut des variantes en nombre.

Je dis Honneur je dis Respect. Cet homme véritable vivait et moquait les ombres. Il les connaissait pourtant, car il aimait la peinture, autant que la bonne chère et l'on n'oubliera pas de sitôt ce qu'il a écrit de Patinir et de ses paysages hantés. Car il aimait la philosophie, et les querelles de philosophes. Surtout quand il s'agissait d'embrouilles au sujet d'une cargaison de vins. Il a désacralisé ces postures, comme les impostures de toutes les postures.

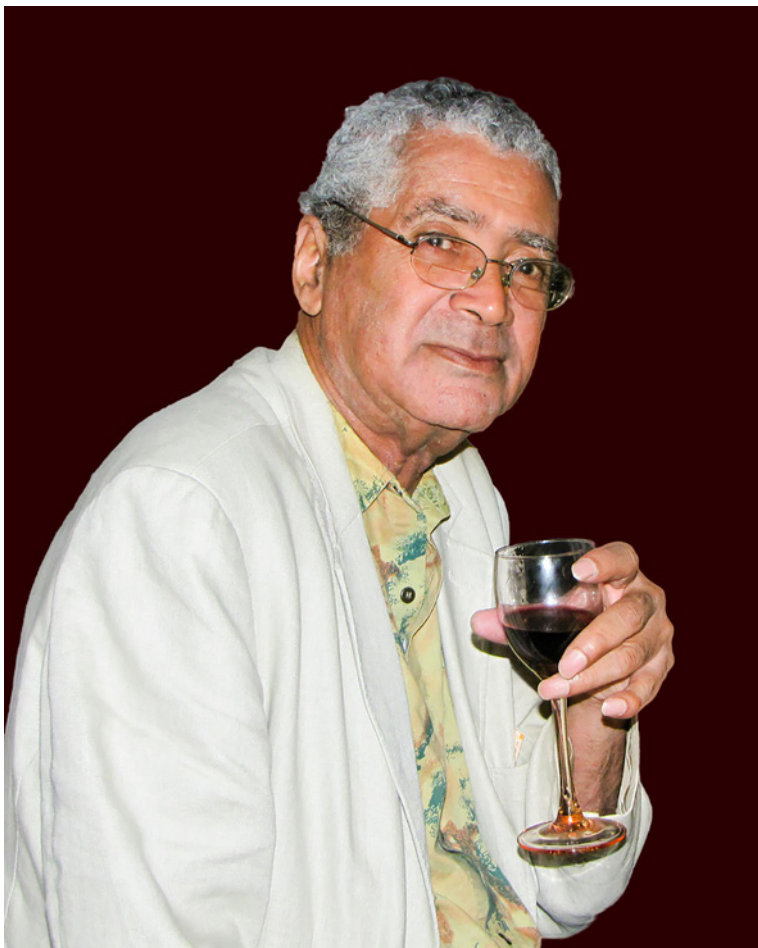
Tu connaissais les ombres et tu savais qu'elles rôdaient autour de toi et que plusieurs fois, déjà, elles t'avaient pressé la poitrine à t'en faire suffoquer.

Alors, Ami, quand tu navigueras au milieu du Styx, laisse tranquille Medusa. Ne va pas encore la taquiner, elle est désagréable et elle est vieille. Aime ta jeunesse immémoriale. Écarte-toi d'elle. Laisse-la aller à sa propre dérive. Abandonne-la à ses pesanteurs de novembre.

Et si debout dans ta barque, immobile et pensif, tu croises celle du ministre des Songes, dis à cette teigne que grâce à toi il ne nous fait plus peur.

Je dis honneur je dis respect

Yves Chemla



Roland Paret (Montréal 2009, photo par Jocelyn McCalla)

Bio-bibliografie | Bio-bibliographies | Bio-bibliographies

Bio-bibliographies

ADAMI Esterino | esterino.adami@unito.it is associate professor of English language and translation at the University of Turin. His main research areas include stylistics, sociolinguistics and postcolonial discourse (with a focus on the Indian subcontinent). He has published extensively on lexical and morphological aspects of Indian English, on Indian graphic novels and on postcolonial and diasporic authors. He is the author of *Railway Discourse. Linguistic and Stylistic Representations of the Train in the Anglophone World* (2018) and co-editor of *Other Worlds and the Narrative Construction of Otherness* (2018, with A. Bellino e A. Mengozzi).

BALESTRA Valentina | valentina.balestra@live.it graduated in October 2018 in Western and Eastern Languages and Cultures at the University of Macerata. Her thesis *Arabico (2009) by Halim Mahmoudi: translation proposal with commentary of a migrant 'bande dessinée'* focuses on the peculiarities of French-Italian translations of comics and those of the second-generation immigrants' language. She is recognized as an accredited professional by the Italy-USA Foundation. Balestra is currently continuing her studies towards the achievement of a master's degree in Languages, Cultures and Literary Translation. She recently enrolled at a Professional Master Course in Digital Marketing, Communication and Made in Italy.

BISHOP Jacqueline | jaj204@nyu.edu born in Jamaica, Jacqueline Bishop is now based between the United States and London. Her most recent book, *The Gymnast & Other Positions*, was awarded the 2016 OCM Bocas Award in Non-Fiction. She is also author of the novel *The River's Song* (2007), and two collections of poems, *Fauna* (2006) and *Snapshots from Istanbul* (2009). She has received awards including the Canute A. Brodhurst Prize for short story writing, a year-long Fulbright grant to Morocco, and a UNESCO/Fulbright Fellowship to Paris. She is an accomplished visual artist and has had exhibitions in several countries and is an Associate Professor at New York University.

BOADAS Aura Marina | auramarinaboadas@yahoo.es Aura Marina Boadas (Caracas, 1960). Bachelor of Arts (UCV, Venezuela). PhD in Literature and Civilization of French Expression (Bordeaux, France). Professor of the Modern Languages School of Universidad Central de Venezuela and Coordinator of the Master's Degree Program in Comparative Literature of UCV. Member of prestigious research, translation and editing teams. With national and international academic publications, she is the author of *Lo barroco en la obra de Jacques-Stephen Alexis* (1992) and *Le réalisme merveilleux dans l'oeuvre de Jacques Stephen Alexis* (2011). She co-edited *La huella étnica en la narrativa caribeña* (1999) and *Krik...krak. Antología de cuentos de las Antillas* (2010). Translator of *Pigmentos*, poetry collection written by Léon-Gontran Damas (2004) and

co-translator of Abdellatif Laâbi's *Antología poética* (2004) and Edouard Glissant's *El discurso antillano* (2005). In 2016, she received the Order of the Academic Palms (Chevalier) conferred by the French Republic.

BORASO Silvia | silvia.boraso@unive.it graduated in 2017 from University of East Piedmont. Her thesis *Writing Orality. Representations of Speech in Five Postcolonial Novels* is a comparative study that analyses, from both a linguistic and hermeneutic perspective, the ways in which orality is reproduced within the boundaries of narrative fiction. In 2017, she published the article "Ahmadou Kourouma et la transposition de la parole malinké. Analyse de la représentation langagière et du projet de légitimation linguistique dans *Allah n'est pas obligé*". In 2018, she wrote "The Sieve of Translation. Reflections on the French Version of *The Butcher Boy* by Patrick McCabe". For the present issue of *Il Tolomeo*, she reviewed the monographic issue of *Interculturel Francophonies* on Abdelkébir Khatibi and Yasmina Khadra's last novel, *Khalil*. She is currently a PhD student at Ca' Foscari University of Venice and is working on a research project focused on the representation of natural landscape in the literary production of 19th-century Haitian novelists. Her studies mainly deal with Francophone literatures and with the Haitian novel in particular.

CHEMLA Yves | yves.chemla@parisdescartes.fr is a literary critic. PhD La Sorbonne-Paris-4 (*Question of the Other in the contemporary Haitian novel*, 1999), he teaches academic methodologies at University Paris Descartes / University of Paris. Visiting professor at the University of Parma in 2018, to teach contemporary Haitian literature. Member of the Francophone Manuscripts team of the Institute of Modern Texts and Manuscripts (CNRS-ENS). 2003 *La Question de l'autre dans le roman haïtien contemporain*; 2007 *Le Roman haïtien : intertextualité, parenté, affinité*; 2010 avec Louis-Philippe Dalember et Lyonel Trouillot, *Haïti, une traversée littéraire*; 2015 *Littérature haïtienne, 1980-2015*; 2018 Léon-François Hoffmann, Yves Chemla (coordination), *Œuvres complètes de Jacques Roumain*.

COSTANTINI Alessandro | costalex@unive.it M.A. at Venice University. Scholarship fellow (M.A.E., France; C.N.R., Italy) at É.H.É.S.S. – Paris ("Diplôme de l'École", "D.E.A."). PhD in Literary Sciences (Rome). Since 1992, researcher and assistant professor of French and Francophone literatures at Ca' Foscari University of Venice; at present associate professor of French Literature and Francophone Studies. His research and teaching work focuses on Francophone literatures (mainly Haitian & Caribbean), French Algeria literature, History of French culture, Francophone linguistics. Editor of the journal *Il Tolomeo* and Member of the Editorial Board of *Interfrancophonies*. Main latest publications: Jacques Roumain, *Signori della rugiada* (a cura di A. Costantini) (1995); *Fantasmî narrativi e sovversione linguistica nel romanzo haitiano moderno e contemporaneo* (2002); "La langue polyphonique de Jacques Roumain". Roumain, *Œuvres Complètes* (2018); "Des chiens et des hommes: de la métonymie individuelle à la métaphore collective (*Les chiens haïtiens* de F.-J. Roy et les autres". Chemla, Costantini, *Le roman haïtien: intertextualité, parentés, affinités* (2007); "Bande dessinée franco-belge, petit-nègre et imaginaire colonial". *Publif@rum* (La BD francophone), 14, 2011; "Nouvelles formes de l'engagement dans les littératures francophones", *Interfrancophonies*, 7, 2016; "De quelques catéchismes créoles anciens: oublis, pertes, disparitions, réapparitions, découvertes". *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, 49, 2015; "De la littérature dite sabir. Regards coloniaux franco-algériens sur l'Autre".

Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale, 52, 2018.

DE ANGELIS Irene | irene.deangelis@unito.it lectures in English Literature at the University of Turin. She is the author of *The Japanese Effect in Contemporary Irish Poetry* (2012) and she co-edited with Joseph Woods *Our Shared Japan. An Anthology of Contemporary Irish Poetry*, with an Afterword by Seamus Heaney (Dedalus Press, 2007). Her publications include a monograph on W.B. Yeats's *Noh Plays* (2010) and a study of Derek Mahon's international outlook in his poetry. She has written essays and book chapters on authors as varied as Rudyard Kipling, W. S. Maugham, Aldous Huxley and Alan Bennett; Seamus Heaney, Derek Mahon and Marina Carr. Her research interests include East-West Studies, Literature and the Visual Arts, the representation of ageing in Literature, Ecocriticism and Modern Manuscript Analysis.

DEL ROSSI Sara | saradelrossi88@gmail.com Sara Del Rossi is a PhD candidate in Romance Languages and Literatures at the University of Warsaw, where she carries on her research in the field of the Caribbean, and most particularly Haitian, oral literature. Her main interests are the different ways in which the diaspora memory (in France, Québec and USA) influences the contemporary Haitian oral genres (folktales, proverbs, plays, slams, etc.). Her thesis focuses on the transcultural dynamics of contemporary Haitian orature. Last publication: "Rites de passage et performativité. Le conte oral haïtien en diaspora québécoise" (*Rites et ritualisation*. Presses de l'Université de Laval, 2018).

FIANCO Fabiana | fabiana.fianco@gmail.com graduated in Modern Languages and Literatures from the University of Trento in 2016. Her dissertation, *De la Négritude à la Créolité*, analyses the evolution of the francophone racial perspective through the most relevant literary theories of the 1930s and the 1990s. In 2018, she joined the double degree program between the University of Lausanne and Ca' Foscari University of Venice, and obtained her Master's degree in European, American and Postcolonial Languages and Literatures. Her thesis explored the themes of sexuality and corporeality in the work of African and Haitian female novelists in contemporary times (1970-2013). She currently teaches French language in high school.

GUARDUCCI Maria Paola | mariapaola.guarducci@uniroma3.it (PhD in Comparative Literatures) is Associate professor of English Literature at Roma Tre University, where she has been teaching since 2008. Her research interests and publications focus on African literatures in English, particularly South African literature, contemporary British literature and on the relationship between the British literary canon and the Empire. She is author of *Dopo l'interregno. Il romanzo sudafricano e la transizione* (2008) and of several articles published in Italian and English on Jane Austen, W.M. Thackeray, Joseph Conrad, Samuel Beckett, Sam Selvon, George Lamming, Monica Ali, J.M. Coetzee, etc. She has recently edited the Italian translation of *The Planter of Malata* by Joseph Conrad.

KWATERKO Józef | j.kwaterko@uw.edu.pl is a Professor at the University of Warsaw and the Director of the Center for French-Canadian Studies on Quebecois Culture and Literature. He is the author of *Le roman québécois de 1960 à 1990: idéologie et représentation littéraire* (1989); *French-Canadian and Québécois Novels, 1950-1990* (1996); *Le roman québécois et ses (inter)discours. Analyses sociocritiques* (1998) and, in Polish, *Dialogues with America. On the Francophone Literature in Quebec and the*

Caribbean (2003). He has co-edited two collective volumes in 2006 : *L'humour et le rire dans les littératures francophones des Amériques* and *L'imaginaire du roman québécois*, and, in 2018 *Kanade, Die Goldene Medine ? Perspectives on Canadian Jewish Literature and Culture / Perspectives sur la littérature et culture juives canadiennes*.

MASILO Rethabile | retjoun@gmail.com is a Mosotho poet who has lived in France for more than 30 years. He left Lesotho as a refugee in 1981, eventually ending up in the USA. He moved to France in 1987. He has published four books of poetry and two anthologies. In 2014 his poem "Swimming" won the Dalro First Prize in poetry, as well as the Thomas Pringle Award. In 2016 his book *Waslap*, published by The Onslaught Press, won The Glenna Luschei Prize for African Poetry. That same year he was part of 20th Poetry Africa Festival. Masilo's books are *Things that are silent* (Pindrop Press), *Waslap* (The Onslaught Press), *Letter to country* (Canopic Publishing), and *Qoaling* (The Onslaught Press).

MATTOSCIIO Mara | mara.mattoscio@gmail.com is a Postdoctoral Researcher at the "Gabriele d'Annunzio" University of Chieti-Pescara. She holds a PhD in English Studies from the same institution, and further special ized at the Netherlands Research School of Gender Studies, Utrecht University. Her research explores the intersection of race and gender in peripheral and metropolitan Anglophone literature and art, and African and diasporic writing in a comparative perspective. Her monograph *Corpi affetti. Il Sudafrica di Nadine Gordimer dalla pagina allo schermo* (2018) is the first to be entirely dedicated to Nadine Gordimer's active engagement with filmic adaptation.

MESSULAM Federica | federica_messulam@yahoo.it graduated from the School of Modern Languages for Interpreters and Translators of Trieste. She is mainly interested in authors coming from the Caribbean area. Among them, she translated a collection of short stories by Lorna Goodison, the first Jamaican graduate poet. She has collaborated with the cultural events Incroci di Civiltà and Poetry in Vicenza, presenting in 2015 a selection of poems by the poet Shara Mc Callum, and in 2017 a selection of poems by Lasana Sekou. She is currently working with a team of translators at the first collection of works by Lasana Sekou in Italian, for the House of Nehesi Publishers publishing house.

MORRISON Derrilyn | derrilyn.morrison@mga.edu Jamaican born, Derrilyn Morrison earned her B.A. and M. Phil. Degrees at the University of the West Indies, Mona (1993-1996). She pursued and received her PhD degree in Comparative Literature from Emory University (2004). A Professor in the Department of English at Middle Georgia State University, Morrison offers courses that specialize in introducing non-Western and Caribbean authors to college students. She serves also on the editorial boards of *KOLA*, a literary magazine, and *Caribbean Vistas*, a refereed journal. She is also author of *Making History Happen: Caribbean Poetry in America* (2015).

PARET Roland † Born in Cap-Haïtien in 1943, Roland Paret leaves Haiti in 1964. He moves to Poland, where he studies cinema until 1973, and then settles in Montréal, where he dies in 2019. In the first part of his heterogeneous career, he devotes himself to the cinema and the theatre. His novelistic production starts at the turn of the century, when he publishes the first of the novels composing the *Tribunal des*

Grands Vents cycle, *La Convocation des Grands Vents* (2001), followed by *Les Archives des Grands Vents* (2001), *L'Assemblée des Grands Vents* (2005), and *Le Procès de Dieu* (2018). Among his literary writings, a special mention also goes to the collection of short-stories *Le supplice de Marsyas* (2006) and the pamphlet *Z. L'État haïtien existe, je l'ai même rencontré...* (2011).

PESSINI Elena | elena.pessini@unipr.it After teaching French literature at the University of Bologna, Elena Pessini is since 2007 a researcher in French Language and Translation in the DUSIC Department at the University of Parma. She has published extensively on contemporary French writers (Marguerite Yourcenar, Michel Tournier, Philippe Claudel...), literary myths and Francophone literature (French Antilles and Haiti). She published numerous articles about Édouard Glissant's work as well as a book untitled *Rêver le monde, écrire le monde. Théories et narrations d'Édouard Glissant* (2004) with Carminella Biondi. She translated several Francophone Caribbean authors into Italian including Édouard Glissant (*Il quarto secolo*), and Émile Ollivier (*Passaggi*).

PHELPS Anthony | phelpsanthony@videotron.ca Born in Haiti in 1928, Anthony Phelps is a poet, novelist, and storyteller. From 1960 to 1964, he enlivens – together with the other poets of the group *Haïti Littéraire* – the cultural life of Port-au-Prince. Forced into exile in 1964, he settles in Montréal at the invitation of the novelist Yves Thériault. In Québec, he contributes to the narration of various movies. At Radio Canada, he works as a journalist and takes part in both theatrical and TV projects. He has made and produced about fifteen poetry discs, and has written approximately thirty books, poems, novels, and short stories, which have been translated into several languages. He has participated as a guest to various international festivals to recite his poems. In 2014, he was nominated Chevalier of the Ordre des Arts et des Lettres (Order of Arts and Letters). He was awarded several prizes, including the Prix Carbet of the Caribbean, and the Grand Prix de Poésie of the French Academy for the ensemble of his poetic achievements in 2017. In 2018, the SGDL (Société des gens de lettres de France) gave him the Grand Prix de Poésie for his book *Au souffle du vent poupée*.

PIERRE Schallum | schallump@yahoo.fr teaches social media at Saint Paul University and ethics at the Institute of Science, Technology and Advanced Studies of Haiti. He holds a doctorate in philosophy from Université Laval and completed a post-doctoral internship in technological innovation at Polytechnique Montréal. His work questions the notion of identity in its anthropological, ideological, historical and digital meanings. He has published numerous articles including: “What Fabrication laboratory (Fablabs) and Makers movement can do for professional training in Haiti?”. *Revue Haïti Perspectives*, 6(2), 2017, 53-58; “Jacques Stephen Alexis, Haitian Vodou and Medicine: Between Cure and Care”. Joseph, Cleophas, *Vodou in the Haitian Experience: A Black Atlantic Perspective*, 53-63.

SIMIONI Elena | 852331@stud.unive.it obtained her BA in Language, Civilization and the Science of Languages from the University of Ca' Foscari of Venice with a dissertation called *La bande dessinée en Afrique francophone subsaharienne, la mosaïque linguistique d'un art vivant. Le cas du Sénégal: Goorgoorlou de T.T. Fons*; she is currently an MA student in Language Sciences at the University of Ca' Foscari of Venice, where she is specialising in language education.

TRAPÈ Roberta | r.trape@unimelb.edu.au is an Honorary Fellow of the School of Languages and Linguistics at The University of Melbourne. She works extensively on the theme of Australian travel to Italy in contemporary Australian fiction, non-fiction and poetry. The research she carried out so far has shifted between theoretical-academic discourses – Australian travel writing about Italy, notions of space and movement in contemporary society including the migration experience, notions of space in narrating history, Italian-Australian cultural studies – and close communication with contemporary Australian writers and intellectuals who have lived or travelled in Italy and written about it in the last three decades.

Rivista annuale
Annual journal
Revue annuelle

Università Ca' Foscari Venezia



Università
Ca' Foscari
Venezia

